Die Entwicklung des tragischen Problems in den deutschen Demetriusdramen von Schiller bis auf die Gegenwart.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

der

Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen

vorgelegt

von

Walter Flex

aus Eisenach.

Tag der mündlichen Prüfung: 30. Oktober 1911.

Hofbuchdruckerei Eisenach H. Kahle.

1912.

189

Herrn Theaterdirektor **Hermann Rudolph.**

Herrn Theaterdirektor Hermann Rudolph.

Vorbemerkung.

Die vorliegende Arbeit ist aus einem Vortrag erwachsen, den der Verfasser im März 1910 auf Einladung der Literarischen Gesellschaft in Eisenach über das Demetriusproblem, allerdings unter wesentlicher Beschränkung des Stoffkreises, hielt. Die Einladung zu diesem Vortrag erging auf Grund der Aufführungen des „Demetrius" des Verfassers am Stadttheater Eisenach unter der Direktion von Hermann Rudolph.

Literaturverzeichnis.

Schillers Werke in den kritischen Ausgaben.
Franz von Maltitz, Demetrius. Karlsruhe 1817.
Franz von Maltitz, Demetrius. 1835.
Gustav Kühne, Demetrius. Schillerbuch. Dresden 1860.
Otto Friedrich Gruppe, Demetrius. Berlin 1861.
Heinrich Laube, Demetrius. Leipzig 1872.
Heinrich von Zimmermann, Demetrius. Prag 1885.
Otto Sievers, Demetrius. Braunschweig 1888.
A. Weimar, Demetrius. Dresden und Leipzig 1897.
Franz Kaibel, Demetrius. Dresden 1905.
Karl Emil Schaarschmidt, Demetrius. Leipzig 1909.
Martin Greif, Schillers Demetrius. Leipzig o. J.
Hermann Grimm, Demetrius. Leipzig 1854.
Friedrich Bodenstedt, Demetrius. Berlin 1856.
Friedrich Hebbel, Demetrius: Kritische Ausgabe der Werke v. R. M. Werner.
Karl Hardt, Demetrius. Hamburg 1869.
Adolf Wilhelmi, Dmitri Iwanowitsch. Leipzig 1869.
Alexander S. Puschkin, Boris Godunof. Übersetzt von Ferd. Löwe. Hildburghausen 1869.
Walter Flex, Demetrius. Berlin 1909.
Paul Ernst, Demetrios. Inselverlag 1905.

Heinrich Teweles, Demetrius. Reclam Nr. 3438.
Otto Harnack, Friedrich Hebbels Demetrius. Stuttgart u. Berlin o. J. (1910.)
Karamsin, Russische Geschichte. 11 Bände.
Pantenius, Der falsche Demetrius. Velhagen u. Klasings Monographien 1905.
Ein Fragment zu Schillers Demetrius. Mitgeteilt von H. A. Lier: Schnorrs Archiv 13, 421.
H. Düntzer, Zu Schillers Demetrius: Schnorrs Archiv 13, 563.
H. Düntzer, Schillers Demetrius. Leipzig 1886.
H. Düntzer, Zu Schillers Demetrius: Seufferts Vierteljahrsschrift 4, 123.
B. Suphan, Zu Schillers Demetrius: Seufferts Vierteljahrsschrift 4, 343—354.
L. Rudolph, Über Schillers Demetrius: Herrigs Archiv 1866.
Jak. Bächtold, Über Schillers Demetrius. Progr. Zürich 1888.
A. Stein, Schillers Demetriusfragment und seine Fortsetzungen. 2 Teile. Programme. Mühlhausen i. E. 1894.
R. Boxberger, Über Schillers Demetrius. Zschft. f. vgl. Lit.-G. N. F. 5, 52—61.
Rudolf Franz, Gesichtspunkte und Materialien zur Behandlung von Schillers Demetrius in Prima. Programm. Halberstadt 1892.
Rudolf Gottschall, Die Demetriusdramen: Studien zur neuen deutschen Literatur. Berlin 1892.
F. G. Kühne, Bodenstedts Demetrius und der Schillersche Entwurf: Europa 1856.
R. Boxberger, Schillers dramatische Entwürfe: Herrigs Archiv 41, 421—456.
Aus dem Schiller-Archiv. Ungedrucktes und Unbekanntes usw. Herausgegeben von J. Minor, Weimar 1890.
Berthold Auerbach, Dramatische Eindrücke. 1892.
A. Popek, Der falsche Demetrius in der Dichtung. Linzer Programme 1893—95.
R. M. Werner, Hebbel, Ein Lebensbild. Berlin 1903.
Friedrich Hebbel, Tagebücher. Hist.-kritische Ausgabe von R. M. Werner. Berlin 1905.
M. Bernays Schriften zur Kritik und Literaturgeschichte. 4. Leipzig 1899.
F. Bamberg, Briefwechsel Hebbels mit Freunden. Berlin 1892.
Franz Goldhann, Ludwig Goldhanns Leben und Gedichte.
Gustav Freytag, Die Technik des Dramas. Leipzig 1901. 9. Auflage.
Georg Witkowski, Das deutsche Drama des neunzehnten Jahrhunderts. Leipzig 1904.
Johannes Volkelt, Ästhetik des Tragischen. München 1906.
Robert Petsch, Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel. Leipzig 1910.

Das Demetriusproblem ist einer von den poetischen Stoffen, die, einmal in den Kreis des dichterischen Schaffens der Nation aufgenommen, immer wieder gestaltungheischend hervortreten und durch immer neue Formen und Umformungen hindurch ihre letzte und vollendete Gestalt suchen, an der zu deuteln oder mit der sich zu messen niemand mehr wagen sollte. Solche Stoffe sind Faust oder die Nibelungen, die für die schaffenden Geister unseres Volkes gleichsam der Magnetberg waren, zu dem es sie immer wieder mit elementarem Zwange hinzog. Meist aber sind das Stücke vom Urbesitz des Volkes, ist es der Volksgeist selber, der sich mit geheimnisvoller Macht in einer dieser Schöpfungen der Poesie Form und Gestalt sucht, und dessen Kristallisierungsprozeß wir mit Bewunderung in den immer geläuterteren Leistungen der Jahre und Jahrhunderte verfolgen. So ist der Goethesche Faust, so sind vielleicht in anderem Sinne die Nibelungen Hebbels der reine Ausdruck des deutschen Volkscharakters. Anders, wenn auch vielleicht nur zum Teil anders, verhält es sich mit dem Demetriusstoff. Nicht in die Tiefen der Vergangenheit unsres deutschen Volkes müssen wir hinabsteigen, wenn wir seine Wurzeln aufgraben wollen, auf slavischem Boden, in der Geschichte des russischen Volkes haben wir wenigstens die historischen Grundlagen des Demetriusproblems zu suchen. Und wenn an urdeutschen Stoffen wie Faust oder den Nibelungen sich die schaffenden Geister fremder Völker überhaupt nicht oder doch nur mit untauglichem Handwerkszeug versucht haben, so haben an dem Ringen mit dem gewaltigen Demetriusstoff germanische, slavische und sogar romanische Völker teil. Woher also dieses tiefgewurzelte Interesse für einen fremdgewachsenen Stoff? Um hierauf Antwort zu finden, müssen wir uns fragen: ist es wirklich der abenteuernde Mönch des anbrechenden 17. Jahrhunderts, der kraft eines welthistorischen Betrugs sich die Krone der russischen Zaren aufsetzte, ist es wirklich vornehmlich das historische Faktum, das immer wieder die Köpfe mit neuen Gedanken erfüllte und zum Schaffen reizte? Zum Teil sicherlich, ja: ungeheure und gewaltsame historische Wandlungen, über denen zudem der Duft des Geheimnisvollen, Unaufgeklärten und vielleicht Unaufklärlichen [1]) schwebt, werden zu allen Zeiten mit starken

---

[1]) Selbst die scheinbar gesicherten historischen Ergebnisse eines Karamsin sind durch die neuerlichen Forschungen von Pantenius — Der falsche Demetrius. Velhagen und Klasing 1905 — wesentlich erschüttert. Pantenius läßt die Möglichkeit offen, daß der Prätendent wirklich an sich geglaubt habe und bestreitet vor allem entschieden, daß er identisch mit dem entlaufenen Tschudow-Mönch Gregor Otregief gewesen sei.

Reizen auf die dichterische Phantasie einwirken. Und doch ist dies keine genügende Erklärung dafür, daß dieser Stoff wieder und wieder aufgegriffen und umgeformt wurde. Hat doch das Ringen mit diesem spröden und doch so dankbaren Stoff soviel Dramen bedeutendster Autoren ins Leben gerufen, daß man aus all diesen Fragmenten und Tragödien ein gutes Stück geschichtliche Entwicklung des deutschen historischen Kunstdramas von Schiller an, durch die verhängnisvolle Epigonenzeit hindurch und über die gewaltige Tragik Friedrich Hebbels bis in die von tastenden Versuchen erfüllte Zeit der Gegenwart abstrahieren kann, eine Geschichte der großen leitenden Ideen sowohl wie der dramatischen Technik. Ist eine solche tiefgehende Bewegung wirklich nur auf das lebhaft durch einen fremden Stoff erregte Interesse zurückzuführen? Sicherlich nicht. Das Geheimnis der diesem Problem innewohnenden Fruchtbarkeit rührt sicherlich her von der Hand, aus der unser und das verflossene Jahrhundert diesen gewaltigen Stoff empfangen hat: für das deutsche Volk ist der fremde Stoff zum zweiten Male aus dem Genius Schillers herausgeboren worden und so durch die Inkarnation in deutschem Geist und deutsche Gedanken zu einem nationalen Stoffe geworden. Und das ist, was am tiefsten und mächtigsten gewirkt hat, daß der Schillersche Demetrius Fragment bleiben mußte und gleichsam als ein mahnendes, Vollendung heischendes Vermächtnis auf die Nachfahren überging. Seit Schillers Tode ist dieses unausgeglühte Geistesschwert gleichsam von Schmiede zu Schmiede gewandert und hat Meister und Schüler zum Nachschaffen angeregt wie ein von Geschlecht zu Geschlecht vererbter Damascenerdegen, dessen Herstellungsgeheimnis unserer Zeit verloren ging.

Ein gefährliches Vermächtnis! Denn neben dem heilsamen Reiz zum Schaffen barg es eine Verlockung in sich, die dem von der Gewalt der Schillerschen Dichtung Ergriffenen verhängnisvoll werden mußte. Ein Vermächtnis, das zum Segen werden konnte, wenn es in den Geistern der Spätergeborenen den sieghaften Funken eigener Schaffenslust entzündete, das aber zum Fluche wurde, sobald es den unfruchtbaren Ehrgeiz erweckte, den großen Torso zu vollenden.

Gustav Kühne, der im Jahre 1860 selbst mit einer Fortsetzung des Schillerschen Fragments an die Öffentlichkeit trat, hat vorher — 1856 — in der von ihm redigierten Zeitschrift „Europa“ gelegentlich einer Besprechung des Bodenstedtschen „Demetrius“ die Forderung aufgestellt, der neue Dichter eines Demetrius müsse uns „Schillers großen Entwurf entweder ausführen und vollenden, oder wenn er ganz Neues gab, ihn beseitigen und vergessen machen.“ Das heiße „im Vermächtnis eines großen Toten eine noch ungelöste Aufgabe erledigen.“ Das ist sicherlich schief. Ein Kunstwerk, das einmal der vollendete Ausdruck eines großen Geistes gewesen ist, wird zu allen Zeiten groß, erhaben und bewundernswert bleiben. Nur darf es uns nicht zu sklavischer Nachahmung reizen, die den Kindern einer anderen Zeit nicht mehr wie das gottgegebene Gesicht, sondern wie eine Maske steht. Kein noch so gewaltiges selbständiges Kunstwerk wird uns andrerseits jemals Schillers Fragment vergessen machen. Wer sich aber daran macht, das überkommene Erbe des

Toten fortzusetzen und zu vollenden, der hat sich zuerst mit drei großen Warnern auseinanderzusetzen. Wir wollen nicht vergessen, daß Goethe[2]) den Plan aufgab, das Werk des Freundes zu vollenden. Und ebensowenig wollen wir das Wort vergessen, mit dem Berthold Auerbach den Versuch Heinrich Laubes richtete[3]): „Alles, was weiter nur Entwurf ist, konnte nur Schiller ausführen; wer es wagt, ist an ihm ein falscher Demetrius. Pietät und notwendige selbständige Produktion kämpfen in jedem, der es wagen wollte, den unvollendeten Satz Schillers auszuführen." Und schöner noch gab Friedrich Hebbel, als er den Plan einer Fortsetzung des Schillerschen Fragments aufgab, denselben Gefühlen Ausdruck, indem er sagte: „Es kann ebensowenig jemand dort anfangen weiterzudichten, wo Schiller aufgehört, als jemand dort zu lieben anfangen kann, wo ein anderer aufgehört."[4]) Eine Fortsetzung des Schillerschen Fragments wird stets entweder durch die Mattigkeit der Farben eines unselbständigen Nachbeters oder durch die Dissonanz verstimmen, die durch das Nebeneinander heterogener Elemente zweier bedeutender Geister in einem Kunstwerk entsteht; Scylla und Charybdis zu vermeiden wird kaum gelingen.

Aber mag man darüber denken, wie man will! Es kann jedenfalls nicht Zweck dieser Abhandlung sein, zu beweisen, ob eine Vollendung des Schillerschen Torsos überhaupt möglich ist — die Ansicht hierüber wird stets subjektiv sein —, sondern lediglich festzustellen, ob oder wieweit eine Vollendung bisher gelungen ist. Auf die Frage, welche Anforderungen der Fortsetzer zu erfüllen hat — auch diese Frage ist sehr umstritten — können wir erst nach einer Untersuchung des Schillerschen Fragments zu sprechen kommen.

Beide Versuche, sowohl die einer Vollendung als die eigener Dichtungen liegen jedenfals in reicher Fülle vor.

I. Fortsetzungen des Schiller-Fragments:

Franz von Maltitz, Demetrius. Karlsruhe 1817. Stark verändert 1835. Uraufführung der zweiten Fassung auf der kgl. Bühne zu Berlin.

Gustav Kühne, Demetrius. Für die Bühne bearbeitet. Dresden 1860. Uraufführung in Leipzig, Januar 1857.

Otto Friedrich Gruppe, Demetrius. Schillers Fragment für die Bühne bearbeitet und fortgeführt, nebst einer literarhistorischen Abhandlung. Berlin 1861.

Heinrich Laube, Demetrius. Historisches Trauerspiel in fünf Akten. Mit Benutzung des Schillerschen Frag-

---

[2]) Goethe berichtet über seinen Plan in den Tag- und Jahresheften. — Daß Goethe später meinte, seinen Entschluß voreilig aufgegeben zu haben, ist bekannt, wird aber an der allgemeinen Meinung, daß Goethe nicht der gegebene Fortsetzer gewesen wäre, wenig ändern.

[3]) Berthold Auerbach, Dramatische Eindrücke: Magazin 1892 Nr. 31.

[4]) H. Rudolph (Herrigs Archiv 37. Band) nennt freilich diesen Satz eine „schöne Phrase". Im übrigen wird diese Hebbel-Auerbachsche Auffassung natürlich von vielen, nicht nur von den Schillerfortsetzern selbst, sondern auch von Theoretikern, wie A. Stein, verworfen.

ments. Leipzig 1872. Uraufführung: Neues Leipziger Stadttheater, 1. Februar 1869. (Eröffnung der Laubeschen Direktion.)

Heinrich von Zimmermann, Demetrius. Trauerspiel in fünf Aufzügen als freie Vollendung des gleichlautenden Schillerschen Fragmentes. Prag 1885.

Otto Sievers, Demetrius. Geschichtliches Trauerspiel in vier Aufzügen. Mit Benutzung des Schillerschen Bruchstückes bis zur Verwandlung im zweiten Aufzug. Braunschweig 1888. Uraufführung: Stadttheater Leipzig, 9. November 1888.

A. Weimar (Auguste Götze), Demetrius. Trauerspiel in fünf Akten nach Schillers Entwurf mit Benutzung von Szenen der Gustav Kühneschen Bearbeitung. Dresden und Leipzig 1897. Uraufführung: Hoftheater Weimar 1893.

Franz Kaibel, Demetrius. Eine Tragödie in einem Vorspiel und vier Akten. Das Schillersche Fragment für die deutsche Bühne bearbeitet und ergänzt. Dresden 1905.

Karl Emil Schaarschmidt, Demetrius. Trauerspiel in fünf Akten unter Benutzung des Schillerschen Fragments. Zur 150. Wiederkehr des 10. November 1759—1909. Leipzig.

II. Martin Greif, Schillers Demetrius. Das Fragment, dazu ein Nachspiel mit Prolog und rhapsodischem, von vier lebenden Bildern begleitetem Epilog. Leipzig.

III. Selbständige Demetriusdramen:

Hermann Grimm, Demetrius. Leipzig 1854.

Friedrich Bodenstedt, Demetrius. Historische Tragödie in 5 Aufzügen. Berlin 1856.

Friedrich Hebbel, Demetrius. Fragment. Als nachgelassenes Werk veröffentlicht. 1864.

Karl Hardt, Demetrius. Hamburg 1869.

Adolf Wilhelmi, Dmitri Iwanowitsch. Leipzig 1869.

Alexander Sergejewitsch Puschkin,[5]) Boris Godunof. Übers. v. Ferd. Löwe. Hildburghausen 1869.

Walter Flex, Demetrius. Ein Trauerspiel. Berlin 1909. Uraufführung in Eisenach 1909.

---

[5]) Dieses russische Drama, das übrigens infolge der steigenden Verbreitung Puschkins in Deutschland schon vor Jahren das Bibliographische Institut in Leipzig in seine Sammlung ausländischer Klassiker und der Reclamsche Verlag in seine Universalbibliothek aufnahm, hat so deutlichen Einfluß auf deutsche Demetriusdramen, daß es in diese Abhandlung aufgenommen werden mußte.

Paul Ernst, Demetrios. Inselverlag 1905. Uraufführung Weimar 1910.[5a])

IV. Fortsetzungen des Hebbelschen Fragments:

Ludwig Goldhann,[6]) Uraufführung im Mai 1869 kgl. Hoftheater Berlin. Ungedruckt.

Heinrich Teweles, Demetrius. Trauerspiel in fünf Aufzügen und einem Vorspiel von Friedrich Hebbel. Ergänzt und für die Bühne bearbeitet. Leipzig, Reclam Nr. 3438. Uraufführung: Kgl. Landestheater Prag 1895.

Otto Harnack, Friedrich Hebbels Demetrius. Vollendet. Stuttgart und Berlin o. J. (1910).

Die folgende Abhandlung setzt es sich zum Zweck, durch alle diese Tragödien und Fragmente hindurch dem Faden der leitenden Ideen — der verbindenden und trennenden — nachzuspüren, auch dann, wenn die Wandlung des Problems nur eine Verflachung der ursprünglichen weltumspannenden Idee, die eine dichterische Lebensanschauung bedeutete, darstellt.

Unberücksichtigt blieben naturgemäß die unbedeutenden Vorläufer der ausländischen Literaturen, die auf die deutschen Demetriusdramen keinerlei Einfluß gehabt haben.[7])

1. Lope de Veja, El gran duque de Moscovia y emperador perseguido. Madrid 1617. Übersetzung bei Rapp, Spanisch. Theater 3. Band 1868.
2. Jean-Baptiste Aubry des Carrières, Démétrius. Gespielt im Théâtre français 1689.
3. Boccabadati, ein italienisches Demetriusdrama.

[5a]) Der Vollständigkeit halber sei noch genannt S. H. Mosenthal, Maryna. Histor. Drama, Leipzig 1871.

[6]) Lange Zeit galt als Fortsetzer des Hebbelschen Fragments des Dichters Freund Emil Kuh, der als solcher noch bei Gödeke Grundriß V und bei Friedmann, Das deutsche Drama usw. Band I (Leipzig 1910) figuriert. Doch weist R. M. Werner in seiner Ausgabe der Werke Bd. VI S. XXXVIII nach, daß die Nachricht von dieser Fortsetzung Kuhs und ihrer Aufführung 1869 eine Verwechslung bedeutet. Der Verfasser dieser ungedruckten Vollendung ist vielmehr der Hebbelfreund Ludwig Goldhann. Darum findet sich auch, wie mir Herr Dr. A. Schaer-Zürich mitteilt, im literarischen Nachlaß E. Kuhs keinerlei Spur eines solchen Versuchs. Das Manuskript Dr. Ludwig Goldhanns befindet sich im Besitz seines Neffen, Franz Goldhann in Graz und wurde mir von ihm für diese Abhandlung in dankenswertester Bereitwilligkeit zugänglich gemacht. — Vgl. auch F. Bambergs „Briefwechsel Hebbels mit Freunden“ usw. Berlin 1892 und Franz Goldhann „Ludwig Goldhanns Leben und Gedichte“.

[7]) Vgl. Goedekes Grundriß, ferner A. Popek, Der falsche Demetrius in der Dichtung. Linz. Programme 1893—95, und A. Stein, Schillers Demetriusfragment und seine Fortsetzungen. I und II. Mühlhausen i. Els. Programme 1891, 1894. Die Nachrichten gehen wohl übrigens meistenteils auf die literar-historische Abhandlung zurück, die Gruppe seinem Demetrius beigab.

4. Arlequin Démétrius, Canevas Italien en cinq actes, tiré d'une comédie du Docteur Boccabadati. 1717 im Théâtre Hôtel de Bourgogne Paris von der Truppe des Italieners Riccoboni gespielt. (Es treten 2 falsche und 1 echter Demetrius auf!)
5. Alexander von Sumarokow († 1799) Dmitri Samozvanetz.[8])

Ausscheiden mußte ferner das deutsche Demetriusdrama vor Schiller: Demetrii Iwanowitsch, Zar von Moskau, ein russisches Originaltrauerspiel in fünf Akten von einem Liebhaber des Theaters (der junge Kotzebue). Ungedruckt. 1782 in Petersburg gespielt.[9]) Auch dieses Drama hat Schiller, wenn er es überhaupt gekannt hat, weder angeregt noch beeinflußt.

Die folgende Abhandlung will weiterhin weder eine Entstehungsgeschichte des Schillerschen oder eines der andern Demetriusdramen, noch einen Abriß der pragmatischen Handlung der einzelnen Tragödien geben. Beides ist wiederholt und gründlich geleistet worden,[10]) und die Ergebnisse müssen deshalb vorausgesetzt werden. Desgleichen scheidet die Textkritik und die Ordnung des Nachlasses bei Schiller sowie die damit zusammenhängende Geschichte der Veröffentlichung der Schillerschen Bruchstücke aus.[11])

Sache des Historikers ist es, die geschichtlichen Grundlagen aufzudecken, auf denen sich die Demetriustragödien aufbauen. Die geschichtliche Forschung hat naturgemäß den Standpunkt, den sie zur Zeit Schillers ein-

---

[8]) Die Nachrichten über 3 und 4 stammen nach Stein aus dem Dictionnaire des Théâtres de Paris. 1756. Popek führt noch an: Homjakow, Pseudodemetrius; Ostowskij, Falscher Demetrius; Tolstoi, Zar Boris.

[9]) Nachrichten darüber: Berliner Literatur- und Theaterzeitung, 2. November 1782. Petersburger Korrespondenz 10. Juli 1782. Gruppe, Demetrius. S. 208 ff.

[10]) Besonders von H. Düntzer und A. Stein, bei welch letzerem jedoch der Abriß der Handlung mit Vorsicht aufzunehmen ist.

[11]) Diese Geschichte wird durch folgende Etappen bezeichnet, die immerhin wichtig sind, da sie den Befund angeben, der den einzelnen Fortsetzern des Fragments jeweils zur Verfügung stand:

a) Erste (Körnersche) Gesamtausgabe der Werke Schillers. Sie gab neben dem Torso nur ein kurzes, unvollkommenes Exzerpt der übrigen Handlung.
b) Hoffmeisters Supplemente 1840. Sie brachten wenig Neues.
c) Schlußband der Gödekeschen kritischen Schiller-Ausgabe 1876.
d) R. Boxberger Bd. 125 von Kürschners deutscher Nationalliteratur. (Neue Anordnung des Materials.)
e) Die G. Kettnerschen Supplemente.

Einzelne Szenen veröffentlichten noch: H. Düntzer 1885 in Schnorrs Archiv XIII (kurze Textkritik der Hiob-Marfa-Szene und des Marfa-Monologs). Ebenda gibt H. A. Lier eine zweite Lesart der nach Gödeke dritten, hier vierten Szene des 2. Akts. (Als 3. Szene denkt sich Lier eine solche zwischen Demetrius und seinem Gefolge, das seine patriotischen Bedenken zerstreut.) In dem Hefte „Aus dem Schiller-Archiv", Weimar 1890 gibt J. Minor die Ludoiska-Szene des später fallengelassenen Vorspiels in Sambor, die er als einen Versuch Charlottens von Schiller hinstellt, was H. Düntzer in Seifferts Vierteljahrsschrift 1891 S. 173—181 bestreitet. Ebenda gibt B. Suphan eine weitere Textrevision derselben Szenen, in der Frage der Autorschaft sich Düntzer anschließend.

nahm,[12]) im Laufe des Jahrhunderts etappenweise überholt und ist zu ganz neuen Ergebnissen gekommen. Doch ist das nicht von erheblicher Wichtigkeit, da die pragmatische Geschichte von den Demetriusdichtern mit Recht nach den jeweils verfolgten ästhetischen Zwecken umgemodelt wurde. Das letzte umwälzende Werk[13]) stand zudem nur den Autoren der allerletzten Jahre zur Verfügung. Als die historischen Hauptquellen gelten heute Karamsins elfbändige russische Geschichte, die Hebbel[14]) u. a. benutzten, und H. Pantenius. Karamsin und Pantenius gehen in wichtigen Fragen, z. B. in der Frage, ob der Prätendent selbst an sich glaubte, und in der Identitätsfrage des falschen Demetrius mit dem entlaufenen Mönch Otrepiew auseinander. Karamsin ist auch heute noch als Ergänzung zu Pantenius unentbehrlich, zumal für poetische Zwecke, denen er den ganzen Duft slawischen Volksgeistes unverfälschter entgegenbringt als der nüchtern-objektive Pantenius.[15])

Einige Haupttatsachen der Geschichtsforschung müssen wir indes doch herausheben. Sie sind wichtig deshalb, weil sie von Schiller und anderen Fortsetzern mißachtet und umgemodelt wurden, und weil uns diese willkürlichen Geschichtsänderungen zu gunsten ästhetischer Zwecke und Wirkungen einen willkommenen Einblick in die Absichten des Dichters und seine Ideenwelt geben. Solche Tatsachen sind oder waren nach dem Stand der Forschung vor Pantenius:

1. Die Mutter Marfa war zur Zeit des Mordes an dem Tatort in Uglitsch.
2. Demetrius war von Anfang an bewußter Betrüger.
3. Marfa erkannte Demetrius ohne weiteres wider besseres Wissen aus Rachsucht als Sohn an.

---

[12]) Schillers Hauptquellen waren (vgl. Düntzer):
a) Gerh. Fr. Müller „Sammlung russischer Geschichte". 5. Bd. 1760.
b) Historie de Russie par Piere Charles Levesque 1800.
c) Gottlieb Samuel Treuers „Einleitung zur Moskovitischen Historie Von der Zeit an da Moskov mit vielen kleinen Staaten zu einem Großen Reiche gediehen, Biss auf den Stolbovischen Frieden Mit Schweden Anno 1617." — 1720.
d) Beschreibung des Königreichs Polen und Groß-Herzogthums Litthauen. Durch Dr. Bernhard Connor. A. d. Engl.
e) Adam Olearius' Offt begehrte Beschreibung Der Newen Orientalischen Reise. 1647.
f) Außerdem erbat sich Schiller von Goethe eine Übersetzung der Chronik des Mönchs Nestor. (13. Jahrhundert.)

[13]) H. Pantenius „Der falsche Demetrius". Velhagen u. Klasing 1905. Auszugsweise auch in Velhagen und Klasings Monatsheften veröffentlicht.

[14]) Hebbel benutzte außerdem: Prosper Mérimée, Der falsche Demetrius. Episode aus der russischen Geschichte. Übersetzt von W. F. Drugulin. Leipzig 1853.

[15]) Eine der ältesten Quellen ist nach Pantenius ein Flugblatt von 1607 „Wahrhaftiger und glaubwürdiger Bericht von der Mischkowitischen Bluthochzeit" von Paul Zerlinski.

4. Demetrius' Charakter verwandelte sich nach der Krönung ins Despotische. Eine Art Zäsarenwahnsinn ergriff ihn.
5. Axinia, Boris' Tochter, wurde von Demetrius geschändet.
6. Romanow war zur Zeit der Bluthochzeit ein unmündiges Kind.
7. Marina war eine zielbewußte, kaltherzige Egoistin, die in der Katastrophe ihr Schicksal von dem des Demetrius trennte und am Leben blieb.

Auf diese Fakta werden wir später im einzelnen zurückzugreifen haben. Ehe wir aber in die Ideenwelt des Schillerschen Fragments eindringen, müssen wir die allgemeinen Hauptzüge seiner Ästhetik des Trauerspiels klarlegen.

Schillers Ästhetik ist idealistische Weltanschauung, deren Verständnis die Kenntnis Kants voraussetzt. Auf Kants Postulaten insbesondere basiert die Schillersche Tragödie. Es ist hier nun weder Platz Schillers Weltanschauung in ihrer ganzen Breite darzustellen noch ihre Verbindungsgänge mit der Kantischen Philosophie bloßzulegen, uns obliegt hier lediglich, die ideellen Grundlagen des Schillerschen Dramas zu skizzieren.[16])

Die beiden Pole, um die sich die Schillersche Tragödie dreht, sind die Überzeugung von einer moralischen Zweckmäßigkeit der Welt und von der Freiheit des Willens, d. h. von dem Menschen als einem „freien, sich selbst bestimmenden Wesen." [17]) Dieser Satz in seiner Allgemeinheit bedarf keines Beweises. Schiller selbst sprach sich klar darüber aus: „Keine Zweckmäßigkeit geht uns so nah an als die moralische, und nichts geht über die Lust, die wir über diese empfinden. Die Naturzweckmäßigkeit könnte noch immer problematisch sein, die moralische ist uns erwiesen. Sie allein gründet sich auf unsere vernünftige Natur und auf innere Notwendigkeit. Sie ist uns die nächste, die wichtigste, und zugleich die erkennbarste, weil sie durch nichts von außen, sondern durch ein inneres Prinzip unserer Vernunft bestimmt wird. Sie ist das Palladium unserer Freiheit." [18])

Da nun nach Schiller der Zweck der Tragödie ist, einen möglichst hohen Grad von Vergnügen zu erregen,[19]) so ergibt sich als selbstverständlich, daß die Tragödie durch Charaktere und Handlung die Überzeugung von der moralischen Zweckmäßigkeit — denn diese Überzeugung ist die höchste Lust — zu vermitteln hat. Wie hat aber der Tragiker diese Überzeugung

---

[16]) Vgl. vor allem Schillers „Über den Grund des Vergnügens . . ." und „Die tragische Kunst".

[17]) „Die tragische Kunst."

[18]) „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen."

[19]) Schiller weist ausdrücklich die Ansicht ab, daß der Zweck der Tragödie sei, die Moralität zu heben. Sie habe vielmehr die höchste ästhetische Wirkung zu erzielen, und diese höchste Wirkung könne bei einer Beschränkung des Zwecks auf Besserung der Moral nicht erreicht werden. Gerade aber, indem sie ihre höchste ästhetische Wirkung frei zu erreichen suche, werde sie „einen wohltätigen Einfluß auf die Sittlichkeit haben," wie denn alle Kunst „durch die Moralität ihren Weg nehmen müsse." Diesen feinen Unterschied zwischen Absicht und Folge übersehen zu haben, wird für viele der Anlaß zur flachen Beurteilung von Schillers Ästhetik geworden sein.

zu vermitteln? Jede Wahrheit leuchtet dann am meisten ein, wenn sie gegen die höchstgesteigerte Anfeindung anzukämpfen hat und in diesem Kampf den Sieg davonträgt. „Nur dann erweist sich die ganze Macht des Sittengesetzes, wenn es mit allen übrigen Naturkräften im Streit gezeigt wird, und alle neben ihm ihre Gewalt über ein menschliches Herz verlieren. Unter diesen Naturkräften ist alles begriffen, was nicht moralisch ist, alles was nicht unter der höchsten Gesetzgebung der Vernunft stehet; also Empfindungen, Triebe, Affekte, Leidenschaften so gut als die physische Notwendigkeit und das Schicksal.“ [20])

Eine solche durch dramatischen Kampf errungene Wahrheit wird tiefer wirken als wenn sie uns nur affirmativ und demonstrativ nahe gebracht wird. Es ergibt sich also, daß unter der Oberfläche des Dramas, auf der sich die Konflikte zwischen Mensch und Mensch in lebhafter Handlung abspielen, ein zweiter, nicht minder erbitterter Kampf der Ideen spielt, ein Kampf, der bisweilen bei Schiller in der vielangefeindeten Form der Sentenz [21]) gleichsam Wellen über die Oberfläche wirft; erst die Verschlingung dieser beiden Kämpfe, des inneren und des äußeren, zu e i n e r Handlung macht das Wesen des Dramatischen, vor allem der Tragödie aus. Schiller hat also jene Doppelnatur des Dramatischen schon scharf erkannt, die Hebbel später in das Bild gekleidet hat: „Ein echtes Drama ist einem jener großen Gebäude zu vergleichen, die fast ebenso viel Gänge und Zimmer unter, als über der Erde haben. Gewöhnliche Menschen kennen nur diese, der Baumeister auch jene.“ [22])

Der Kampf zwischen Sittlichkeit und Sinnlichkeit — die letztere in weitestem Schillerschem Sinne — muß nun freilich nichts von der äußeren Handlung Verschiedenes, sondern vielmehr unlöslich in diese Handlung inkarniert sein wie die Seele in den Leib. Daraus gewinnen wir zugleich das Kriterium, welche Handlung für eine Tragödie geeignet ist und welche nicht. Ungeeignet ist sowohl eine solche, die einen allzu leicht triumphierenden Tugendhelden vorführt als die, welche ein wehrloses Erliegen des sittlichen Menschen demonstriert. Deshalb sagt Schiller: „Nur das Leiden sinnlich-moralischer Wesen, dergleichen wir selbst sind, kann unser Mitleid erwecken,“ und das Ideal des tragischen Helden liegt für ihn „in gleicher Entfernung zwischen dem ganz Verwerflichen und dem Vollkommenen.“ Denn nur ein solcher wird schwerer sittlicher Konflikte fähig sein.

Soviel über den Begriff des tragischen Charakters. Der tragische Konflikt kann ein doppelter sein: entweder der Kampf zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit (z. B. Leben und Ehre) oder zwischen einer niederen und einer höheren moralischen Pflicht (z. B. Kindesliebe und Patriotismus). Dieser Konflikt muß lebhaft, wahr und vollständig in der Tragödie durch eine Kette „verknüpfter Begebenheiten“ unmittelbar dargestellt werden, und „die Handlung, an der wir teilnehmen sollen,“ muß „eine moralische, d. i.

---

20) „Grund des Vergnügens a. tr. G.“

21) Über Schillers Ansicht über die Sentenzen vgl. „Die tragische Kunst“.

22) Hebbels Tagebücher.

unter dem Gebiet der Freiheit begriffene sein.“[23]) Der Kampf zwischen den sittlichen Ideen oder zwischen der sittlichen Idee und den sinnlichen Lebensmächten aber darf vor allem nicht rasch und plötzlich entschieden werden — das wäre in einem Extrem die Art des Tugendhelden, im andern die des gewissenlosen Verbrechers —, sondern die sittliche Idee resp. das sittliche Vermögen im Menschen „muß unaufhörlich geschäftig sein, gegen den Zwang der Sinnlichkeit seine Freiheit zu behaupten, aber nicht früher als am Ende den Sieg erlangen, und noch weit weniger im Kampfe unterliegen.“[24]) Das führt uns auf die Kardinalbegriffe der „tragischen Schuld“ und der „Versöhnung“ bei Schiller, die wir um so mehr klar begrenzen müssen, als sie den Punkt bezeichnen, an dem die Wege der Schillerschen und der Hebbelschen Tragik, die später auf die Demetriusdramen einen tiefgreifenden Einfluß gewann, unvereinbar auseinandergehen.

Was Schiller unter der tragischen Schuld versteht, bedarf keiner weitläufigen Erörterung. Schuld ist schlechthin die Verletzung des Sittengesetzes. Diese Verletzung muß uns aber „die Vorstellung der moralischen Zweckmäßigkeit“ geben, d. h. sie muß gesühnt werden. Und das ist der Schlüssel zum Verständnis dessen, was Schiller unter „Versöhnung“ in der Tragödie versteht. Für Schiller war dieser Begriff ungemein wichtig, denn in seiner Erfassung sah er den größten Fortschritt des modernen über das griechische Drama. Schon daraus erhellt, daß für ihn Schuld und Versöhnung nicht in dem plumpen Begriff von Sünde und Strafe verstanden werden darf. Die Versöhnung darf nichts gemein haben mit der Genugtuung, daß der Übeltäter seinen Lohn dahin hat, denn zur Gewinnung solcher vulgären Auffassung hätte es nicht des gewaltigen Fortschritts der Philosophie durch Kant bedurft. Gerade aber Kant verdankt Schiller nach seinen eigenen Worten die Möglichkeit der Versöhnung in der Tragik. Nach Schiller ist die höchste Stufe des Tragischen dann erklommen, „wenn selbst diese Unzufriedenheit mit dem Schicksal hinwegfällt und sich in die Ahnung oder lieber in ein deutliches Bewußtsein einer teleologischen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung, eines gütigen Willens verliert. Dann gesellt sich zu unserm Vergnügen an moralischer Übereinstimmung die erquickende Vorstellung der vollkommensten Zweckmäßigkeit im großen Ganzen der Natur, und die scheinbare Verletzung derselben, welche uns in dem einzelnen Falle Schmerzen erweckte, wird bloß ein Stachel für unsere Vernunft, in allgemeinen Gesetzen eine Rechtfertigung dieses besonderen Falles aufzusuchen und den einzelnen Mißlaut in der großen Harmonie aufzulösen. Zu dieser reinen Höhe tragischer Rührung hat sich die griechische Kunst nie erhoben, weil weder die Volksreligion, noch selbst die Philosophie der Griechen ihnen so weit voranleuchtete. Der neuen Kunst, welche den Vorteil genießt, von einer geläuterten Philosophie einen reineren Stoff zu empfangen, ist es

---

[23]) „Die tragische Kunst.“
[24]) Ebenda.

auch vorbehalten, auch diese höchste Forderung zu erfüllen und so die ganze Würde der Kunst zu entfalten.“ [25])

Also weder als die Katharsis des Aristoteles [26]) noch viel weniger als den gewöhnlichen Sühnebegriff will Schiller seine Versöhnung gefaßt wissen, sondern als den Sieg der sittlichen Weltanschauung. Dieser Triumph kann nun freilich in sehr verschiedener Weise zu Tage treten. Der tragische Held kann seine Schuld selbst, überwunden von den sittlichen Lebensmächten, anerkennen und freiwillig büßen (Karl Moor), oder er kann, sei es vom Schicksal, sei es von sittlichen Gegenspielern niedergezwungen werden (Fiesko) oder es kann endlich eine unfreiwillige Buße mit einer Anerkennung der sittlichen Zweckmäßigkeit durch den unterliegenden Helden verbunden sein (Maria Stuart). Immer aber wird die Versöhnung, ausgesprochen oder unausgesprochen und gleichsam nur durch das Medium der dargestellten Handlung zu uns redend, in den Kreis des Dramas hineinfallen. Diese Feststellung ist wichtig, weil sie gegenüber Hebbels abweichender Auffassung des Tragischen hervorgehoben werden muß (s. u. bei Hebbel!). Endlich soll der sittlichen Idee der Sieg nicht leicht gemacht werden, vielmehr soll sie in unaufhörlichem erbittertem Kampfe gegen die sinnlichen Mächte sich durchzusetzen haben, scheinbar unterliegen, wieder hervortauchen und erst am Schluß der Tragödie in sieghafter Unangreifbarkeit erstrahlen. „In der geschickten Führung dieses Kampfes beruht eben das große Geheimnis der tragischen Kunst.“ Die Art der Führung dieses Kampfes aber, die Schiller an verschiedenen Stellen erörtert, geht weniger die Idee der Tragödie als ihre Technik an, und nur die erstere haben wir hier herauszuschälen. Auf einzelne technische Fragen werden wir sowieso bei den Demetriusdichtungen zurückgehen müssen.

Fassen wir einstweilen zusammen: Der tragische Charakter, der Konflikt (Schuld) und die Versöhnung — alles Dreies in dem eben ausgeführten Sinn — sind die drei Punkte, durch die der Kreis des Schillerschen Dramas bestimmt wird, und auf die Erfassung dieser drei Faktoren werden wir an der Hand der Schillerschen Ästhetik später den Fortsetzern des Schillerschen Fragments nachrechnen müssen, um zu einer richtigen Würdigung ihrer Arbeit im Verhältnis zu Schillers Plan kommen zu können. Der Mittelpunkt des durch die drei bezeichneten Punkte beschriebenen Kreises aber ist die idealistische Ethik. In diesem Sinne ist für Schiller die tragische die „ehrwürdige Kunst“, „die zu dem göttlichen Teil unseres Wesens spricht.“ [27])

Soviel im allgemeinen! Über die besondere Stellung, die der Demetrius in Schillers Tragödienwerk einnimmt, werden wir erst reden können, wenn wir den Ideengehalt des Fragments gewonnen haben.

---

[25]) „Die tragische Kunst.“

[26]) Über die Katharsis des Aristoteles vgl. z. B. Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai. Von Robert Petsch. Philosophische Bibliothek 121. Ebenda viele historische Nachweise und wertvolle Fingerzeige über die Entwicklung des tragischen Problems bis auf Lessing.

[27]) „Die tragische Kunst.“

Wer sich mit den historischen Grundlagen des Demetriusstoffes bekannt gemacht hat, der weiß, welche fast unübersehbare Fülle von Begebenheiten, von widerstreitenden Mächten und Personen und von gewaltigen Konflikten im dramatischen Schaffen zu bewältigen ist. Aber die riesigen Abmessungen des Vorwurfs genügten Schillers dichterischem Genius noch nicht. Berthold Auerbach[28]) tadelt an Schillers Entwurf die Häufung der Motive, Boris Godunof wäre eine Tragödie für sich, ebenso die Gestalt des Betrugstifters,[29]) ebenso die Marfa und ebenso der Doppelkampf zwischen Russen und Polen, der sowohl ein Kampf zweier Nationalitäten als zweier Kirchen war, und zu diesen vier Tragödien käme dann noch die eigentliche Tragödie des Demetrius. Aber Auerbach vergißt sogar, daß im Schillerschen Entwurf noch eine Tragödie Romanow-Axinia vorgesehen war, die Schiller kraft eines genialen Anachronismus[30]) in den vorgefundenen Stoff erst hineintrug.

Mehr aber noch als dieser dramatische Wagemut, der zu den gewaltigen Bausteinen, die er in überreicher Fülle schon in den historischen Grundlagen vorfand, noch neue und eigene hinzutrug, müssen wir bewundern, wie der Dichter in dieses Chaos der Kämpfe und Begebenheiten Ordnung brachte, wie er Tatsachen, Ereignisse und Personen von den großen leitenden Ideen seines Planes meistern ließ.

Der gemeine Betrüger der geschichtlichen Überlieferung[31]) war für Schiller nach seiner Auffassung von dem tragischen Charakter natürlich unbrauchbar. Deshalb erwuchs aus dem historischen Betrüger ein neuer Demetrius als Träger, Held und Opfer des ethischen Ideals, ein Held, der im Steigen wie im Fallen die Macht einer Idee predigt, die über den Menschen ist. Demetrius durfte nicht als bewußter Betrüger von Anfang her auftreten, sondern mußte im festen Glauben an sein Gottesgnadentum nach der Krone greifen, die ein Unwürdiger trug. So ist Demetrius bis zur entscheidenden Wendung der Träger der sittlichen Idee, er fühlt gleichsam Gottes Hand in der seinen, die ihn allmächtig fortreißt und zum Siege führt. Der fortreißende Schwung einer sieghaften Männlichkeit in der eigenes und göttliches Recht zusammenfließt, mahnt in manchem an

---

[28]) „Dramatische Eindrücke."

[29]) Dieser ist in Schillers Skizzenmaterial sehr verschieden bezeichnet, in der Hauptszene mit Demetrius nur als X bezeichnet, in der Reichstagsszene aber von Demetrius „Andrei, ein redlicher Diak" genannt.

[30]) Vgl. oben über das geschichtliche Alter des Romanow. Über die Bedeutung der Romanow-Handlung für das ästhetische Problem s. u.

[31]) Schiller folgt in der Identitätsfrage des Pseudo-Demetrius mit Gregorii Otrepiew den historischen Quellen. Stein behauptet, mit Namen sei die Identität bei Schiller nicht belegt. Das ist falsch: Der Name Grischka-Gregor ist in den Skizzen (Goed. S. 559) ausdrücklich genannt.

Schillers Jungfrau und ihren Siegeslauf.[32]) Es ist die sittliche Idee, die aus des Demetrius Worten in der gewaltigen Reichstagsszene spricht:

Es ist die große Sache aller Staaten
Und Throne, daß gescheh', was Rechtens ist,
Und jedem auf der Welt das Seine werde;
Denn da, wo die Gerechtigkeit regiert,
Da freut sich jeder sicher seines Erbes,
Und über jedem Hause, jedem Thron
Schwebt der Vertrag wie eine Cherubswache.

Und abermals:

Gerechtigkeit
Heißt der kunstreiche Bau des Weltgewölbes,
Wo alles eines, eines alles hält,
Wo mit dem einen alles steht und fällt.

Es ist ein gewaltiger Plan, ein und denselben Menschen erst Seite an Seite mit der Gerechtigkeit, der göttlichen Cherubswache zu stellen, um dann plötzlich den Faden, der beide zu scheinbar unauflöslicher Einheit verband, mit einem Schlage zu zerhauen und es dem plötzlich Verstoßenen zu überlassen, die zerstörte Einheit aus eigener sittlicher Kraft wieder herzustellen oder aber die bisherige Bundesgenossin, die sittliche Idee, als Gegner und Richter über sich zu erblicken. Und dieser Augenblick der Entscheidung ist der innere Höhepunkt,[33]) dem die Vorgänge stürmisch zudrängen .

Fast auf dem Höhepunkte seiner Erfolge, nach Boris' Tode, nachdem Volk und Bojaren (Soltikow!) zu ihm übergegangen sind, trifft Demetrius ein Ungeheures und Unerwartetes wie ein Blitzschlag aus heiterem Himmel.

---

[32]) Schiller selbst hat das gegen Körner ausgesprochen, und es ist ihm viel nachgesprochen worden. Die Unterschiede fallen aber nicht weniger ins Auge: Bei Demetrius nach der Schuld der innere Verfall, bei Johanna die innere Erhebung, bei Demetrius die Versöhnung außerhalb, bei Johanna innerhalb des Bewußtseins des tragischen Helden.

[33]) In der Frage des technischen Höhepunktes herrscht Meinungsverschiedenheit. Stein verwirft wohl mit Recht die Ansicht, daß die Überbringung der Kroninsignien (vor der Andrei-Szene) dieser Höhepunkt sei, und bezeichnet als solchen vielmehr den Einzug des Demetrius in Moskau (Ende des 3. Akts). Falsch aber ist sicherlich, wenn Stein im Zusammenhang damit sagt, „daß der Verlust des Glaubens an sich, d. h. die Entdeckung der Unechtheit, und der Beginn der „Furcht und des Unglücks" (Schiller) durchaus nichts miteinander gemein haben, wie Franz anzunehmen scheint, sondern zwei himmelweit verschiedene Vorgänge sind." Stein stütz sich dabei auf Schillers eigene Anmerkung, daß vom Einzug in Moskau an Furcht und Unglück beginne. Aber Schiller hat damit sicher nur den äußerlich erkennbaren Niedergang der Handlung meint. Daß die Szene in Tula die Quelle der Furcht und des Unglücks sind und somit nichts weniger als „zwei himmelweit verschiedene Vorgänge", ist doch ohne weiteres klar. In der Sache — der Festlegung des technischen Höhepunktes — hat Stein wohl gegen Franz („Gesichtspunkte und Materialien...") Recht; doch das ist für diese Abhandlung irrelevant.

Er erfährt durch Andrei,[34]) daß er nicht der Sohn des Zaren Iwan,[35]) sondern nur das Werkzeug eines rachsüchtigen Menschen ist, eben jenes Andrei, des Meuchelmörders des ersten Zarenkindes, der, von Boris nicht belohnt, einen dem Zarenkinde ähnlichen Knaben für das gerettete Zarenkind ausgab.[36]) Die Einzelheiten kümmern uns hier nicht, wo wir den Faden der Idee aus dem Gewebe der Ereignisse zu lösen versuchen. Genug, daß Demetrius weiß: Ich bin nicht, der ich mich wähnte.[37]) Das magische Band, das die gerechte göttliche Sache mit seiner Person zu unlösbarer Einheit zu verbinden schien, ist gelöst, und ein armer Mensch steht vor der Entscheidung, unter selbstverleugnender Preisgabe einer Welt, die schon sein ist, die verlorene Einheit resignierend wieder herzustellen oder unter Verleugnung der sittlichen Idee sich zu behaupten, vor der Entscheidung, sich selbst oder die Welt zu verlieren.

Es ist nicht unwesentlich, aber keineswegs entscheidend, daß in Demetrius bei seinem Entschluß, sich als Zar zu behaupten, starke altruistische Motive mitwirken (Goed. S. 511: „Diese großen Völker glauben an mich. Soll ich sie ins Unglück, in die Anarchie stürzen und ihnen den Glauben nehmen?“[38]) Schiller erkennt die Verletzung einer sittlichen Pflicht an für den Fall, daß sie um einer höheren sittlichen Pflicht willen verletzt wird.[39]) Aber davon kann für Demetrius keine Rede sein. Die Verwirrung seiner Hilfsvölker, die Boris' oder seiner Nachfolger Rache hätten anheimfallen können, würde sich haben stillen lassen, der schon unterlegene Gegner würde sich die Verzeihung gegenüber den empörten Völkern gegen den hohen Kaufpreis des freiwilligen Kronverzichts haben

---

34) Die Gestalt des Betrugstifters wird hier von jetzt ab mit diesem Namen bezeichnet.

35) In Schillers Skizzen (Goed.) taucht auch die Version auf: „Soll er wohl endlich als Iwan Wasilowitsch' natürlicher Sohn erfunden werden?“ Später wieder verworfen, aber von anderen Demetrius-Dichtern aufgegriffen. Vgl. unten bei Hebbel!

36) Die bei Schaarschmidt (vgl. unten bei diesem!) ausgeführte Variante, daß Andrei (Bitjägowski) schon einmal im ersten Aufzug auftritt, ist von Schiller bereits einmal (Goed. S. 383) in Erwägung gezogen, doch fallen gelassen. Über die Vorteile und Nachteile beider Versionen s. u.

37) Stein bestreitet, daß die Szene diese Bedeutung für Demetrius hat. Hierüber weiter unten, um jetzt den Zusammenhang nicht zu zerreißen, ausführlicher.

38) Diese Worte scheint Schiller, um die altruistischen Motive von vornherein glaubhaft zu machen, schon im 2. Akt, als Demetrius v o r der kriegerischen Aktion steht, haben vorbereiten wollen. Demetrius sagt dort (Goed. S. 544): „N o c h k a n n ich umkehren! Kein Schwert ist noch aus der Scheide! Kein Blut ist geflossen!“

39) „Die tragische Kunst!“ Hegel bildet das in einer auf Hebbels Tragik (vgl. Tagebücher II 3088) einflußreichen Weise weiter, indem er nicht mehr wie Schiller nach der Berechtigung, eine sittliche Pflicht der andern zu subordinieren, frägt, sondern in der M ö g l i c h k e i t der Kollision (Schuld der Einseitigkeit!) zugleich die Möglichkeit des Sündenfalls auch höchst sittlicher Persönlichkeiten erblickt, deren Untergang gleichwohl nur versöhnend wirken könne, weil uns nicht mehr der Untergang der sittlichen Teilmacht, sondern nur das über die Einseitigkeit triumphierende Ideal der vollkommenen Sittlichkeit beschäftigen würde.

abkaufen lassen. Aber unwichtig sind diese altruistischen Motive darum doch nicht: sie erhöhen den Konflikt zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit, indem sie noch starke sittliche Gründe in die Wagschale der Sinnlichkeit werfen; und Schiller bezeichnet es ja ausdrücklich als den höchsten tragischen Konflikt, wenn sittliche Pflicht gegen sittliche Pflicht steht. Der kategorische Imperativ verlangte aber zweifellos das Bekenntnis zur Wahrheit, nicht das bewußte Beharren in einer die Weltlage umwälzenden Lüge. Wer das nicht als Schillers Meinung anerkennt,[40]) muß den ganzen weiteren Plan Schillers als unverständlich bezeichnen.

Der Schillersche Demetrius stößt den gefährlichen Mitwisser nieder und beschließt, um mit den Worten des skizzierten Entwurfs zu reden, „nach innerem Kampfe, aber im überwiegenden Gefühl der Notwendigkeit,[41]) sich als Zar zu behaupten. Nicht aber darin ist die tragische Schuld des Demetrius zu suchen, daß er den Wisser des Geheimnisses niederstößt — diese ungeheuerliche Verderbung der Idee ist gleichwohl bei einem der Fortsetzer[42]) in Erscheinung getreten —, sondern in seiner Entscheidung, sich wider göttliches und menschliches Recht zu behaupten. Nicht umsonst hat Schiller seinem Demetrius vorher Worte in den Mund gelegt wie die oben zitierten. „Es ist die große Sache . . .“ usw. Die Gerechtigkeit, diese „göttliche Cherubswache“ muß sich jetzt gegen ihn, ihren ungetreuen Verkünder mit flammendem Schwerte wenden. Übersehen, oder vielmehr bewußt mißachtet zu haben, daß hierin der Kernpunkt des Schillerschen Demetriusproblems liegt, ist der verhängnisvolle Mißgriff, durch den Heinrich Laube in seiner Fortsetzung des Schillerschen Fragments völlig scheitern mußte. Laube sah die sittliche Schuld des Demetrius vornehmlich in dem Totschlag einer minderwertigen Kreatur, und dieser erste fundamentale Mißgriff mußte ihm notwendig das Verständnis für alle weiteren großartigen Züge des Schillerschen Planes rauben.[43])

Charakteristisch und bewundernswert ist eben der Weg, auf dem Schiller die Verletzung des Sittengesetzes zu strafen und zu sühnen plante. Es wäre im Schillerschen Sinne gesprochen, wollte man ein schönes Bild, das Hebbel einmal[44]) von der Frauenseele braucht, anwenden auf die Natur der sittlichen Idee:

---

[40]) Das scheint Stein trotzdem nicht zu tun, wenn er schreibt: „Zu jenem Entschluß aber, der ihn nun zum Despoten macht, veranlaßt den Zaren nicht sein freier Wille, sondern die Zwangslage, in der er sich befindet.“ Daß Schiller für tragische Wirkungen nur das „freie, sich selbst bestimmende Wesen“, die „Vernunft fordernde Vernunft“ anerkennt, sollte nicht umstritten werden.

[41]) „Notwendigkeit“ zweifellos hier im Schillerschen Sinn der „physischen Notwendigkeit“ gebraucht, die ein Teil der „Naturkraft“, d. h. der Sinnlichkeit ist.

[42]) H. Laube.

[43]) Der Mißgriff Laubes hängt übrigens eng zusammen mit der von Gruppe, H. Rudolph und Hebbel verfochtenen Ansicht, Schiller wäre mit seinem Demetrius als einem Betrüger nie vorwärts gekommen. Wie falsch diese Auffassung ist, ergeben die weiteren Ausführungen.

[44]) „Gyges und sein Ring.“

Wenn diesen Quell . . .
Ein Steinwurf trübt, so fängt er an zu tosen
Und steigt in wilden Wibeln himmelan.
Dann singt auf Erden keine Nachtigall
Und keine Lerche mehr, und in der Höhe
Verstummt sogar der Musen heil'ger Chor.
Und eher kehrt die Harmonie nicht wieder,
Bis ein ergrimmter Strom den frechen Schleudrer
Hinunterknirscht in seinen dunklen Schoß.

Dem Rauschen dieses dunklen Schicksalsstromes, dem Demetrius durch Schuld verfallen ist, in den Schillerschen Skizzen nachzugehen, gewährt einen großen und unvergleichlichen Genuß. Denn wenn in Schillers früheren Dramen die rächende Hand des Schicksals von außen her ihr schuldiges Opfer ergrifft, so war in Demetrius der Plan, den Helden zu seiner eigenen Nemesis und wider Willen zu seinem eigenen Richter zu machen Die menschenknechtende Gewalt der ersten Schuld sollte Demetrius zerbrechen. Von dem ätzenden Gift des Schuldbewußtseins sollte der ganze Mensch wie von Rost zerfressen und verwandelt werden, ehe er in der Hand des Schicksals zerbrach. Dieser Plan bedeutet etwas so Neues und Großartiges in Schillers Behandlung der Tragödie, daß man geneigt sein kann, zu glauben, der Demetrius werde in einer weiteren Entwicklung Schillers ein Markstein geworden sein. Dieses Neue und noch nicht Dagewesene ist es auch, was so manches völlige Verkennen Schillers veranlaßt hat. So schreibt Gruppe: „Welch' ein Übelstand nun: mit einem Schlage aus heiterem Himmel ist alles plötzlich entschieden; bevor Demetrius seine Mutter gesehen, bevor er Moskau erreicht, erfährt er, wer er ist, und schenkt dieser Kunde vollen Glauben. Was ist die Folge davon? Daß wir uns durch die Hälfte des Stückes, durch zwei und einen halben Akt, mit Demetrius, dem Betrüger fortschleppen, der höchstens noch ein Tyrann wird und es in der Betrügerei noch weiter bringt, der aber unser Interesse nicht mehr fesseln kann, der aufgehört hat, tragischer Held zu sein." Diese naive Polemik erklärt sich nur daraus, das Gruppe nur das gewohnte Schema Schuld und Strafe (von außen) anzuwenden verstand, für das Neue und Schöpferische in Schillers Intentionen aber (das Wirken der Nemesis in dem tragischen Charakter selbst) kein Organ hatte. A. Stein sucht die haltlosen Einwände Gruppes übrigens dadurch zu entkräften, daß er feststellt, Schiller habe dem Demetrius die Klarheit über sich selbst erst durch die Marfaszene geben wollen. Das aber ist erstens, wie wir später noch ausführlich darlegen müssen, ein Irrtum, und selbst wenn es der Fall wäre, würde die Peripetie nur um zwei Szenen hinausgeschoben sein, was Gruppe zu keinem anderen Urteil veranlaßt haben würde. Gruppes Mißgriff liegt, was Stein übersieht, in dem völligen Verkennen der tragischen Idee Schillers. —

Demetrius selbst wird ein anderer, als er gewesen. Das ruhige, selbstsichere Gefühl seiner Schuldlosigkeit, das ihn vorher auch das Häßliche

in der Welt in reineren Farben sehen ließ, das dem Selbstvertrauen entspringende Vertrauen gegen die Welt, verläßt ihn. Es ist interessant, zwei Stellen des Entwurfs miteinander zu vergleichen, die eine vor, die andere nach der alles entscheidenden Andreiszene. In der ersten heißt es: „Er ist mild und liebenswürdig, zeigt eine edle Rührung bei der Nachricht vom Tode des Boris, begnadigt einen entdeckten Anschlag gegen sein Leben." Die zweite lautet: „Die Abgeordneten der Stadt Moskau kommen und unterwerfen sich dem Demetrius. Sie werden finster und mit drohenden Anstalten empfangen. Unter ihnen ist der Patriarch. Demetrius entsetzt ihn seiner Würde und verurteilt darauf einen vornehmen Russen, der an seiner Echtheit gezweifelt hatte." Diese Gegenüberstellung[45]) sagt genug. Der Demetrius, der sich von der göttlichen Gerechtigkeit getragen wußte, konnte die größere Schuld verzeihen in dem sieghaften Bewußtsein, daß die Mandatare Gottes auf Erden unverletzlich sind, bis ihre Sendung erfüllt ist; der mit sich selbst entzweite Demetrius, der wider göttliches und menschliches Recht steht, muß, um die angemaßte Macht zu verteidigen, die kleinere Schuld unerbittlich und unrechtmäßig strafen. Gottesgnadentum und Tyrannis, das eine durch die andere abgelöst im selben Menschen, keine mystischen Spekulationen, sondern dunkle Lebensmächte im Wollen und Fühlen des Menschen — Gottesgnadentum und Tyrannis, das ist Demetrius vor und nach seinem verhängnisvollen Entschluß.

Es ist ein vielfach (vgl. z. B. Gottschall „Dramatische Parallelen") hervorgetretener Irrtum, anzunehmen, Demetrius stehe nach dieser Andreiszene vor der Alternative, zugunsten der Legitimität — die übrigens nicht einmal einwandfrei vertreten war — abzudanken, oder aber kraftbewußt und rücksichtslos in einem — etwa Napoleonischen — Cäsarismus zu beharren, ja man hat es als eine gewisse Schwächlichkeit und einen Mangel an Selbstbewußtsein von seiten des Demetrius hinzustellen gesucht, daß er nicht nach den Enthüllungen Andreis — s. v. v.! — auf den Goldrahmen der Legitimität pfeift und die innere Berechtigung seiner Sendung skrupellos aus der angeborenen Kraft ableitet. Aber dieses brutale Usurpatorentum schöpft sein inneres Recht eben daraus, daß es von Anfang an sui iuris ist und offen vor aller Welt alle anderen Rechte durch die Tat annulliert hat. Des Demetrius' Usurpatorentum stammt nicht aus der Gewalt, sondern aus dem Betrug, und dieses Bewußtsein muß das Gefühl der auf sich selbst gestellten, weltüberlegenen Manneskraft — den inneren Halt solcher Welteroberernaturen — im Keim vernichten.

Und des Demetrius innerer Verfall schreitet um so rapider fort, da er, von Natur rein und tief angelegt, selbst am bittersten die Kluft empfindet, die ihn von seinem vorigen Sein und Wesen trennt. Das deutet Schiller wohl an, wenn er in seinen Skizzen vormerkt: „Er (Demetrius) frägt den

---

[45]) Dieser Gegensatz ist von Otto Sievers unbefriedigend in seiner Fortsetzung benutzt worden. S. u.

Casimir, Lodoiskas Bruder,[46]) nach jenem Jüngling, d. i. nach sich selbst, als ob er eine fremde Person wäre, so unähnlich fühlt er sich selber."

Und wieder ist bewundernswert, wie Schiller den dunklen Mächten, die jetzt stürmisch vorwärtsdrängen, in der Gestalt der Marfa eine sittliche Macht gegenlagert, wie er das sich selbst verzehrende Feuer des unseligen Demetrius sich von einem reineren Himmel abheben läßt, der auch dem Zuschauer wieder die vielleicht durch die riesigen Maße von Schuld und unverschuldetem Unglück getrübte Klarheit des Auges gibt. Im Drama ordnen sich die Charaktere der leitenden Idee unter, und der Dichter hat mehr zu tun, als historisch treue Charaktere zu zeichnen.[47]) Es ist nicht beiläufig, oder es sind auch nicht nur schöne Worte, wenn schon König Sigismund im ersten Aufzug auf Demetrius' Mutter Marfa hinweist:

„Doch was Ihr auch beginnt — Ehrt Eure Mutter,
Ihr findet eine Mutter . . .
Wohl habt Ihr Ursach', kindlich sie zu ehren,
Verehrt sie — zwischen Euch und Eurem Volk
Steht sie, ein menschlich teures Band — —
Kein bess'res Pfand für Eure Menschlichkeit
Hat Euer Volk als Eure Kindesliebe . . ."

Derselbe Demetrius, der damals mit Tränen der Sehnsucht im Auge sich nach der Brust der Mutter sehnte, steht jetzt am Ziel der politischen Notwendigkeit gegenüber, mit der Frau, die das Ziel seiner Sehnsucht war, Komödie vor der Öffentlichkeit zu spielen. Der erste Betrug zieht den zweiten unweigerlich nach sich. Und dieser zweite Betrug ist der schwerere. Es ist unaussprechlich packend, wie die reine und hehre Gestalt der Marfa, deren unbestechliches Muttergefühl beim ersten Anblick gegen den angeblichen Sohn spricht, den schon Schuldbeladenen fast bis zur Selbstvergessenheit begeistert: „Wirf das Vergangene von Dir, ergreife das Gegenwärtige mit ganzem Herzen! Scheine nicht meine Mutter! sei es!" — Das ist nicht die Sprache eines Gauklers, das sind Töne edler, tiefverwundeter Menschlichkeit, die einen Halt außer sich sucht, den sie in sich verloren hat. Aber als Marfa dann, gerührt über seine edle Haltung und von zwiespältigen Gefühlen übermannt, in Tränen ausbricht, da sinkt Demetrius nicht dankbar an ihre Brust, sondern gleichsam wieder aus kurzem Traume zur Realität der Welt erwachend, auf der er nur noch ein Schauspieler ist, befiehlt er mit einem Winke, das Zelt zu öffnen, und die versammelten Russen werden Zeugen dieser Szene — ein Theaterbluff,[48]) der mit eiserner Faust Demetrius wieder viele Stufen von der Höhe seiner Menschlichkeit hinabreißt. „O diese goldenen Tropfen sind mir willkommen," ruft er aus und prägt

---

[46]) Über diese beiden Figuren des später fallen gelassenen Vorspiels in Sambor unterrichten J. Minor, H. Düntzer, B. Suphan, s. o.

[47]) Über den historischen Charakter der Marfa vgl. o.

[48]) Das deutet auch Schiller an, wenn er in seinen Skizzen einmal bedenklich vermerkte, diese Szene dürfe nicht ausgeführt werden, weil sie dem Helden das Interesse des Hörers rauben müsse.

im selben Augenblick aus ihnen falsche Scheidemünze für den Pöbel. Es erscheint beinahe raffiniert, wie Demetrius die Marfa zu Tränen reizt: Er schließt seine langen Ausführungen mit den Worten, die den Mutterschmerz um das tote Kind aufwühlen müssen: „Der, welcher im Grabe liegt, ist Staub; er hat kein Herz, Dich zu lieben; er hat kein Auge, Dir zu lächeln; er gibt Dir nichts, ich aber gab dir alles." Ob Schiller dieses Raffinement, mit dem Demetrius die Tränen der Marfa verursacht, die zum größten Teil dem toten Kinde gelten und die er als Tränen der Freude über den wiedergefundenen Sohn dem Volke zeigt, beabsichtigt hat, oder ob dieser Anschein auf Kosten der rasch hingeworfenen Skizzen zu setzen ist, lasse ich unentschieden. Auch wenn die Tränen nur seinen edlen Worten und seiner Aufrichtigkeit gelten sollten, bleibt die Prostitution dieser Gefühle zu betrügerischen Zwecken. Das ist des Demetrius tiefster Fall, und doch haben fast alle Fortsetzer die tiefe Bedeutung dieser Szene für die innere Entwicklung des Demetrius übersehen.[49])

Der innere Verfall des Demetrius frißt weiter wie eine zehrende Krankheit, das ehedem so schöne Bild der Gottähnlichkeit mitunter bis zur Fratze entstellend. Und, was wesentlich ist, diese innere Charakterwandlung hat den tiefgreifendsten Einfluß auf das äußere Schicksal des Helden. Schiller schreibt: „Demetrius ist Zar und gefällt den Russen nicht." Als Gründe werden angeführt: „Er vernachlässigt die Zarin (Marfa). Er setzt ein Mißtrauen in alle, weil er sich selbst im Herzen einen Betrüger findet. Daher ein ombrageuser, höchst empfindlicher Stolz und launischer Despotismus. Er hat keinen Freund, keine treue Seele. Das furchtbare Element trägt ihn nun selbst, er beherrscht es nicht; er wird von der Gewalt fremder Leidenschaften geführt, und ist jetzt gleichsam nur ein Mittel und eine Nebensache. Mehrere Aktus der höchsten Gewalt kommen vor, die sehr ins Despotische fallen."

Es ist überaus bezeichnend, wie Demetrius sich, während sich gegen ihn und seine Polen in dem Volke Moskaus eine unheildrohende Gährung bemerkbar macht, einer tyrannischen Liebe zu Axinia, der Tochter des Boris, überläßt und so seiner polnischen Braut die Treue bricht. „Er hat doppeltes Interesse, sie zu gewinnen, weil er durch sie hofft, sich auf dem Throne zu befestigen. — Undankbarkeit gegen die Polen ficht ihn wenig an. — Aber indem er diese Überlegungen anstellt, ist Marina schon unterwegs und er verwünscht diese Verbindung daher ebensosehr, als er sie anfangs suchte." Trotz dieser klaren Skizzierung sagt Stein über die Einführung der Axinia: „Ihr Bund (Demetrius-Marina) gründet sich auf Interessengemeinschaft, nicht auf Liebe, und der Dichter fühlt sich daher bald (?) veranlaßt, die in dem Gefühlsleben des Hauptheldens verbleibende Lücke durch Einführung einer zweiten weiblichen Gestalt in den Aktionskreis des Demetrius, der Axinia,

---

[49]) Weiteres über die Bedeutung der Marfaszene siehe weiter unten in der Kontroverse gegen Stein u. a. über die sich gegenseitig bedingende Bedeutung der Andrei- und der Marfaszene.

deren schöne Weiblichkeit zugleich einen wohltuenden Gegensatz zu dem mehr männlichen Charakter Marinas bildet, auszufüllen.“ Das ist völlig unhaltbar. Axinia hat eine andere Bedeutung, als in dem Moment, in dem alles der Katastrophe zudrängt,[50]) eine „Lücke in dem Gefühlsleben des Hauptheldeu auszufüllen;“ sie ist dem Dichter ein Mittel mehr, den inneren Verfall des Demetrius in überzeugendster Weise durch Handlung und Gegenhandlung darzustellen. Auch Schaarschmidts Meinung,[51]) das Verhältnis des Demetrius zu Axinia solle „das plötzlich elementare Verlangen der schuldbewußten nach der reinen Menschenseele“ darstellen, ist eine durch nichts belegte schöne Phrase. Im Gegenteil, statt einer Läuterung, die solches Verlangen anzubahnen schiene, ist diese Liebe vielmehr der Ausdruck egoistischer Gewissenlosigkeit und tieferen Verfalls. Als Axinia ihn verschmäht, läßt er sie ohne weiteres wieder ins Gefängnis abführen.

In gleichem Zusammenhang schreibt Schiller: „Er spricht hierüber (Axinia) mit Hiob, der, um die Polen zu entfernen, seinen Wünschen entgegenkommt und ihm eine hohe Vorstellung von der zarischen Gewalt gibt.“ Das Letztere ist wohl zu beachten: Er, der ausgezogen im Gefühl seiner göttlichen Sendung, läßt sich jetzt, da er zum Despoten herabgesunken ist, von einem Priester gleichsam den stärkenden Trank des Zäsarenwahns reichen!

Und weiter: als Marina die Prinzessin Axinia vergiften läßt, geht Demetrius, wenn auch zerrissenen Herzens, mit ihr zur Trauung! Weder in sich selbst ist er also mehr Herr der ihn immer mehr erdrückenden Last von Schuld und Verbrechen, noch vermag er in das Chaos um ihn herum mit der sicher zugreifenden Hand eines mit sich selbst einigen Menschen Ordnung zu bringen. Nach der Trauung entdeckt ihm Marina, daß sie ihn nie für den echten Demetrius gehalten hat und überläßt ihn „seinem fürchterlichen Zustande“. Das sind die letzten Worte, die Schiller über den inneren Zustand des Demetrius aufgezeichnet hat. Und in der Tat ist hier der äußerste Punkt erreicht; ein Überbieten der Sühne, die in so tiefem Falle liegt, hätte die ethische Wirkung der Dichtung — die Versöhnung — unterbieten heißen. Demetrius hat sich selber und die Welt verloren, weil er die Welt sich zu erhalten suchte, indem er sich selber preisgab.

Die ausbrechende Verschwörung des Ränkeschmieds Schinskoj[52]) sollte das Drama äußerlich zum Abschluß bringen. Offenbar hatte Schiller

[50]) Schiller hatte früher auch daran gedacht, daß Demetrius Axinia schon in Tula sähe. Später verwirft er das wieder zu gunsten des höheren Zwecks. „Demetrius kommt mit der Axinia später zusammen, erst nachdem er seine Geburt weiß, nachdem er seine Mutter gesehen, nachdem er schon in Moskau eingezogen.“ Gleichwohl führen viele Fortsetzer die erste Version sehr zum Schaden der Idee aus, was gehörigen Orts weiter zu zeigen sein wird.

[51]) In der Vorrede zu seiner Fortsetzung.

[52]) Die Namen werden hier immer in der Schreibform des jeweiligen Autors gegeben; die Schreibweise weicht in den einzelnen Demetriusdramen sehr stark voneinander ab.

vorgesehen, daß Demetrius' Ende durch die Größe und Fassung, mit der der Unglückliche der Vernichtung entgegenblickt, einen versöhnenden Schimmer über sein Leben voller Irrung und Schuld zurückwerfen sollte. Doch fällt auch auf diese Hoheit im Tode ein Schatten, wenn wir in den Worten des Entwurfs lesen: „Es gelingt ihm beinahe, die Verschwörer zu entwaffnen,[53]) *da er ihnen die Polen preisgeben will.*“ Es ist ein morscher Stamm, der zusammenbricht, und eben in der inneren, nicht der äußeren Vernichtung wollte Schiller die unantastbare Hoheit des Sittengesetzes erweisen.

Als Schlußszene hatte Schiller das Auftreten eines Kosaken vorgesehen, der in der allgemeinen Verwirrung die Kroninsignien an sich reißt und mit diesem Raube das Weite sucht, indem er beschließt, sich für den eben ermordeten Demetrius zu günstiger Stunde einst auszugeben.[54]) Dieser Abschluß — ob er in der definitiven Fassung verwirklicht worden wäre, stehe dahin — hat auf den ersten Blick etwas Verblüffendes. Er scheint die Versöhnung guten Teils aufzuheben, indem dem Publikum nicht das Triumphieren der sittlichen Idee über die Mächte der Finsternis, sondern vielmehr eine bevorstehende noch größere Verwirrung der sittlichen Ordnungen vorausgesagt wird. Dieses Bedenken zu zerstören, müssen wir die Mittel betrachten, mit denen Schiller die Versöhnung in seinem Drama anstrebte. Sie sind außerordentlich gehäuft.

Vor allem sprach natürlich der sittliche Verfall des Demetrius als Folge eines ersten Fehltritts für sich selber, und es war dem Zuschauer überlassen, daraus die Konsequenz von der Hoheit des Sittengesetzes, das seiner nicht spotten läßt, zu ziehen. Ich sage, der Zuschauer müßte diese Konsequenz ziehen; denn bezeichnenderweise tritt sie in das klare Bewußtsein des zerstörten Helden selbst nicht ein, wie das in Schillers Erstlingsdrama (freiwillige Sühne Karls!) noch der Fall war. So ist erstens und vor allem der tragische Charakter des Helden *mittelbar* der Träger der Versöhnung. Weiterhin aber dienen demselben Zweck die Borishandlung, die Marfahandlung und die Romanow-Handlung, die mit der Person der Axinia[55]) eng verknüpft erscheint. Diese drei Faktoren gilt es noch einer kurzen Betrachtung zu unterziehen.

Daß die Borishandlung in enger Beziehung zur Idee der Tragödie steht, empfand schon R. Boxberger.[56]) Aber er kommt zu falschen Schlüssen. Er schreibt: „Das Großartige in Schillers Dichtung ist nun, daß eben das, was Boris stürzt, indem es seine Geisteskraft lähmt, das Bewußtsein seines Verbrechens nämlich, auch die Fortschritte des falschen Demetrius hemmt und ihn in ein frühes Grab reißt.“ Boxberger übersieht — abge-

---

[53]) Dieses Motiv hat natürlich auch den dramentechnischen Zweck, die letzte Spannung zu erregen.

[54]) Das Auftreten eines solchen zweiten falschen Demetrius ist historisch.

[55]) Die „Episode“ Axinia-Romanow bezeichnete Kühne („Europa“) als „lyrisch-idealen Luxus!“ Sie ist denn doch etwas mehr.

[56]) Nachgelassener Vortrag (1887 gehalten) in der Zschft. f. vgl. Lit.-Gesch. N. F. V. (1892.)

sehen davon, daß von einer Lähmung des Geistes bei Boris nirgends die Rede ist, Boris vielmehr jahrelang nach seinem Kindermord als tatkräftige Herrschernatur waltet —, daß die Bedeutung der Borishandlung weniger in der Analogie als in der Vervollständigung der Idee durch den Gegensatz liegt. Boris ist Kronräuber gewesen mit Wissen und Willen und Vorbedacht. Kein Irrtum hatte ihm seine Rolle aufgezwungen, sondern ein Ehrgeiz, der vor dem Königsmord nicht zurückschreckte. Er ist aus härterem Holze als Demetrius, aber seine Tat ist, wenn auch in gräßlicherer Weise, die Tat des Demetrius: Betrug, Kronraub. Aber Boris ist nicht so fein organisiert wie Demetrius, sodaß die Sühne von innen heraus sich durchsetzen könnte. Seine Regierung ist nur eine Bestätigung des Satzes, daß eine Herrschaft mit den Mitteln erhalten wird, mit denen sie erworben wurde. Bei Boris wirkt die Nemesis von außen nach innen, bei Demetrius von innen nach außen. Wie Boris seine Schuld zahlt, das erinnert an die geläufige „poetische Gerechtigkeit" (etwa wie bei „Maria Stuart" tragisch begründet trotz aller polaren Verschiedenheit der Charaktere), effektvoll erhöht noch durch Schillers Anmerkung: „Daß gerade der Prinz, den er ermorden ließ, dem Betrüger die Existenz geben muß, ist ein eigentliches Verhängnis." So wird die Borishandlung zum Mitträger der sittlichen Idee.

In anderer Weise hilft Marfa zur Versöhnung. Daß Schiller die Marfa nach ihren sittlichen Qualitäten über die historische hinausheben wollte, ergibt sich schon aus der Tatsache, daß er sie entgegen der historischen Tradition zur Zeit des Kindermordes nicht in Uglitsch zugegen gewesen sein läßt. So verleiht er ihr die Möglichkeit anfänglicher Ungewißheit. Doch will es mir scheinen, als ob Schiller die Marfa zuerst nicht so groß und tief angelegt plante, wie sie ihm nachher unter der gestaltenden Hand wuchs. Denn wenn er anfänglich vormerkte: „Wie also der falsche Demetrius aufsteht, so hat sie ein großes Interesse, sich zu seinem Vorteil gegen Boris zu erklären, und ihre Leidenschaft reißt sie hin, diese Rache an Boris zu nehmen," so wuchs ihm doch offenbar schon in der Ausführung des Monologs im Kloster[57]) die leidenschaftliche, rachsüchtige Marfa zu einer größeren, zu einer in ihren tiefsten Tiefen aufgewühlten Frauen- und Mutterseele. „Er ist mein Sohn, ich will nicht daran zweifeln" usw. Und wie dieses Wahrheitsuchen des Mutterherzens immer mehr der hervorstechende Zug wird, hinter dem die Rachsucht zurücktritt, das belegen die Bemerkungen des skizzierten Entwurfs: „Marfa spricht zu Olga von der bevorstehenden Zusammenkunft mit mehr Zweifel und Furcht als Hoffnung, ihr Glaube an die Person des Demetrius ist fast ganz verschwunden, sie zittert dem Moment entgegen, der ihr die höchste Glückseligkeit sein sollte." Und: „Man erweist ihr die Ehre einer Zarin, aber ihr Muttergefühl findet keine Nahrung," „sie zittert unschlüssig, ob sie ihm entgegen, ob sie ohnmächtig hinsinken soll." Bei der Begegnung mit Demetrius entscheidet ihre innere Stimme mit intuitiver Gewißheit. Und welche Bedeutung eine

---

[57]) Der Monolog wurde bekanntlich auf dem Schreibtisch des toten Dichters gefunden.

solche Marfa in jenem Augenblick für Demetrius hat, ist schon oben ausgeführt. Diese Frauengestalt ist mit Fug die Instanz, an die in der Katastrophe das Volk appelliert. Dazu bemerkt die Skizze überdies: „Zutrauen zu ihrer Wahrhaftigkeit, dieses Pflichtmäßige, Religiose macht es ihr unmöglich, gegen ihr Gewissen zu sprechen." Sie entscheidet gegen Demetrius[58]) und führt so die sittliche Idee über seinen Untergang zum Siege.

Von größter Wichtigkeit für Schillers Problemstellung ist endlich die Figur des Romanow, deren Bedeutung freilich von Theoretikern wie Fortsetzern aufs schwerste verkannt worden ist. Romanow, damals ein unmündiges Kind, wurde später der erste allgemein anerkannte Zar nach den Wirren und der Stifter der Romanow-Dynastie. Ihn führt Schiller bedeutungsvoll durch einen Anachronismus als Jüngling in die Handlung ein, auf ihn häuft er alles Licht. „Er folgt bloß dem Rechte; Rache und Ehrsucht sind fern von seiner Seele." Diese Worte, die von keiner andern Figur des Dramas gesagt werden können, machen ihn geradezu zur Verkörperung der sittlichen Idee. Er wird deutlich durch die Vision im Gefängnis, die ihm die Zukunft enthüllt, als derjenige bezeichnet, der das Volk aus den Wirren der Lüge und des Verbrechens auf die freie Höhe sittlich begründeter Ordnung hinausleiten wird. Durch ihn ist dem Hörer die Gewißheit vom Siege des moralischen Prinzips schon vermittelt, wenn der Kosak am Ende des Dramas die Kroninsignien an sich reißt und neuen Betrug plant. Dadurch wird dieser Schlußszene alles genommen, was die Idee verwirren könnte. Die Versöhnung ist eine vollständige.

Erst diese Klarlegung der Idee des Schillerschen Demetrius gibt uns vollen Aufschluß über das ästhetische Problem, das er sich gestellt hatte. Schiller wollte bewußt — er hat das in „Die tragische Kunst" ausgesprochen — griechische und moderne Tragödie verbinden und dadurch die vollkommenste Form des Tragischen erreichen. „Die Braut von Messina" bezeichnet den Höhepunkt der äußeren Annäherung, „Demetrius" den Punkt, in dem er sich der Idee des griechischen Dramas am weitesten genähert und dann wieder am weitesten von ihr und über sie hinaus sich entfernt hat. Er scheint in seinen Demetrius die *ἁμαρτία*, die „unverschuldete Schuld", die „Tragödie des Irrtums"[59]) des Aristoteles

[58]) Der sich schon vorher selbst durch „Vernachlässigung" von ihr und ihrer reineren Sphäre entfernt hat.

[59]) Diese letztere Bezeichnung stammt von Rob. Petsch. Sie ist wohl nicht so glücklich wie der ältere Ausdruck „unverschuldete Schuld", mit dem Heinsius die *ἁμαρτία* übersetzt. Tragik des Irrtums trifft zwar für die Beispiele des 13. Kap. der Poetik zu: Vatermord und Blutschande des unwissenden Ödipus, Thystes' ahnungsloses Aufzehren der eigenen Kinder, trifft aber z. B. für den Fall der Antigone nicht zu: Antigones „Schuld" ist bewußt und fußt auf keinem Irrtum, aber sie ist wie die des Ödipus in höherem Maße „unverschuldete Schuld", die gar nicht aus dem Charakter und den Leidenschaften, sondern aus der sittlichen Idee unmittelbar entspringt, sie ist keine Schuld, sondern eine Übertretung; die Schillersche „Schuld" und die *ἁμαρτία* decken sich natürlich nicht; man bezeichnet die antike Tragik vielleicht am besten mit „Tragik des Schicksals", die Schillersche mit „Tragik des freien sittlichen Vermögens".

aufzugreifen. Nicht der Charakter (ἦθος), sondern der Irrtum verstrickt Demetrius in Schuld, ein Schicksal, für das er nichts kann — und Aristoteles warnt vor der Betonung des Charakters und legt den Nachdruck auf die durch die ἁμαρτία herbeigeführte Peripetie. Aber — und damit geht Schiller über die Aristotelische Tragik hinaus — dieses unverschuldete Schicksal zerbricht den Helden nicht, sondern überraschend und genial benutzt Schiller den Charakter als die Seele des modernen Dramas und wandelt in der Peripetie die unverschuldete Schuld aus freiem Entschluß des tragischen Charakters zu verschuldeter Schuld (Entschluß zum Betrug) und steigert so die Tragik des Schicksals (Irrtums) zur Tragik des freien sittlichen Vermögens. So knüpft er das moderne Drama an das antike und hebt es über dieses hinaus, indem er das so höchstgesteigerte Problem durch die dem griechischen Drama fremde „Versöhnung" löst, die ihm, wie oben ausgeführt, die Kantische Philosophie nach seinem eigenen Bekenntnis zu bieten ermöglichte.[60])

A. Stein schreibt über das Verhältnis der Demetriustragödie zum antiken Drama: „Demetrius ist im Anfang seiner Laufbahn ein Held im Sinn der antiken Tragödie: trotz der lebhaften Aktion wird er doch hauptsächlich von außerhalb seiner Machtsphäre befindlichen Faktoren getragen. Er ist bis zur Peripetie ein vom Schicksal getriebener Held. Die Vorbedingungen seines aufsteigenden Glückes sind alle von außen gegeben, werden ihm entgegengetragen, er selbst gibt außer seinem persönlichen Mute nichts dazu. Erst wo sein Glücksstern im Zenith steht und dem Niedergang zuneigt, übernimmt Demetrius energisch selbst die Führung seines Geschickes und wird jetzt ein dramatischer Held im Sinne der modernen Tragödie. Somit scheint Schiller mit der uns überlieferten Fassung des Demetriusschicksals eine Verschmelzung der antiken Tragödie mit der modernen angestrebt zu haben." Das ist völlig unbefriedigend, weil äußerlich und unvollständig. Nicht, daß das Aufsteigen bis zur Peripetie von außerhalb des Charakters stehenden Mächten bedingt wird, ist das Wesentliche der Verwandtschaft mit dem griechischen Drama,[61]) sondern daß die Schuld bis zur Peripetie eine unbewußte ist und sich mit der ἁμαρτία des Aristoteles deckt und erst in der Peripetie im Charakter zur Schuld des freien sittlichen Vermögens umgeschmolzen wird. Zudem läßt Stein das für Schiller wichtigste Ingredienz der neuen Mischung zwischen antikem und modernem Denken völlig unbeachtet: die Versöhnung! Erst das Zusammenschweißen dieser drei Faktoren: des antiken

---

[60]) Schon in Karl Moor treffen wir — wenn auch nicht in der vollen Schärfe — die Tragik des Irrtums, aber es ist bezeichnend, daß Schiller dort — 1781! — bei dem Problem stehen bleibt. Der Irrtum wird erst in der Katastrophe gelöst, und die Versöhnung erhebt sich nicht wesentlich über den Begriff der Sühne im landläufigen Sinn.

[61]) Alles das, sowohl das Aufsteigen als „getriebener Held" wie das selbständige In-die-Hand-nehmen des Schicksals durch den Helden in der Peripetie finden wir ja z. B. schon in der „Jungfrau von Orleans". Für das Neue, und Schöpferische, allein dem „Demetrius' Eigentümliche", fehlte Stein der Blick.

Schicksals des modernen, durch die Renaissance für die Tragödie entdeckten Charakters und der aus der Kantischen Philosophie geschöpften Versöhnung zu einer Einheit höherer Ordnung bezeichnet den Gipfel, den die Schillersche Tragik in Demetrius erreicht hat.[62])

Schiller hinterließ statt des geplanten gewaltigen Werkes nur einen Torso. Mit Recht sagt Schaarschmidt: „Daß dieser Demetrius Fragment bleiben mußte: zu wenig, um einen vollen Genuß zu gewähren, genug, um ein ewiges Verlangen danach zu erregen, ist der große Trauerfall der deutschen Literatur." Kein Wunder, daß große und kleine Meister ihre Palette auf die Frische und Wärme ihrer Farben prüften, erwägend, ob es unternommen werden dürfe, den gewaltigen Entwurf zu vollenden.

Ehe wir aber an die Besprechung dieser Fortsetzungen gehen können, müssen wir einen Irrtum aufklären, zu dessen Hauptverfechter sich A. Stein in der Beurteilung der Vollendungen des Fragments macht. Es handelt sich um die Bedeutung der Szenen zwischen Andrei und Demetrius einerseits und Marfa und Demetrius andrerseits in bezug auf die Klarstellung der Frage der Echtbürtigkeit in Demetrius' eigener Überzeugung.

Stein, Popek und einige Fortsetzer des Fragments, auf deren Versionen wir bei Besprechung ihrer Ergänzungen kommen werden, vertreten die Ansicht, Demetrius werde durch die Aufklärungen des Andrei durchaus nicht völlig überzeugt, daß er einem Betrug zum Opfer gefallen sei, vielmehr habe er noch Hoffnung, Iwans und der Marfa Sohn zu sein, und erwarte die Entscheidung von dem Zusammentreffen mit Marfa. So erklärt Stein folgerichtig Marfa für die letzte und entscheidende Instanz für Demetrius und sucht die Bedeutung der Marfa-Demetriusszene in der völligen Vernichtung jeder Hoffnung für Demetrius. Stein erklärt zunächst selbst, daß diese Auffassung bei Schiller nirgend wörtlich belegt sei, meint aber, die Richtigkeit seiner Meinung gehe aus der ganzen Anlage der Szenen bei Schiller hervor.

Betrachten wir zunächst seine Beweise: Stein beruft sich vor allem darauf, daß Schiller über die Marfa-Demetriusszene geschrieben hat: „Dieser Moment gehört zu den größten tragischen Situationen." Daraus schließt Stein: „Schon diese Bezeichnung erscheint erst dann vollberechtigt, wenn beide, Marfa und Demetrius, noch hoffen dürfen, sich als Mutter und Sohn wiederzufinden." Das ist zunächst kein Beweis, sondern ein subjektives Gefühl. Aber ist auch nur dieses richtig? Welche tragische Situation ist größer: eine Szene, in der ein letztes Fünkchen Hoffnung ausgetreten wird

---

62) Das übersieht auch Boxberger, wenn er dem Demetrius seinem Ideengehalt nach einfach in die Reihe der übrigen Schillerdramen einreiht: „man muß gestehen, einen größeren Triumph kann das Sittengesetz in der Dichtung nicht feiern als durch die Zermalmung seines Helden, sobald dieser sich nicht mehr mit dem Sittengesetz eins weiß. Darauf beruht die sittliche Erhebung, die wir in uns fühlen, wenn wir den Schauplatz des „Wallenstein", der „Jungfrau von Orleans", der „Braut von Messina" verlassen." Boxberger übersieht den Unterschied zwischen der Zermalmung innerhalb des Charakters und der äußeren Vernichtung des Helden wie des Wallenstein oder der zudem noch im Gegenteil innerlich geläuterten Jungfrau.

— und von mehr kann doch auch nach Stein nicht die Rede sein — oder eine in den Tagen der glücklichen Täuschung sehnlichst vorbereitete, nun endlich im traurigsten Augenblick Wirklichkeit gewordene Begegnung, bei der Demetrius verurteilt ist, eine Rolle zu spielen, die allen seinen himmelstürmenden Hoffnungen nicht nur ins Gesicht schlägt, sondern auch seiner innersten edlen Natur tief zuwider sein muß? wenn er dieselbe Frau, mit der er als seiner wahren Mutter vor sein Volk zu treten hoffte, zu einem öffentlichen Betrug bereden muß?

Seine angeblichen Beweise entnimmt Stein teils der Andrei-, teils der Marfaszene. In der Szene des Andrei mit Demetrius vermißt Stein einen klaren Beweis, den Andrei für seine Behauptungen erbringen müßte. „Warum verweigert der Dichter, welcher sonst so gewissenhaft motiviert, der Erzählung Andreis alle Beweismittel?" Weiterhin schreibt er: „Wohl dachte Schiller anfangs an solche Belege, wie aus einer Stelle des Manuskriptes S. 560 hervorgeht. Dort heißt es von Demetrius: ‚Er braucht noch die Vorsicht, sich von X Dokumente herausgeben zu lassen.' Später aber streicht Schiller diese Worte wieder und entzieht dadurch absichtlich der Erzählung Andreis alle Beweise, um, als notwendige Reaktion auf die erste Bestürzung, dem prüfenden Zweifel den Eintritt in die Seele des Demetrius zu ermöglichen." Zunächst ist es lediglich eine Hypothese Steins, daß Schiller in dieser Absicht die Verhandlung mit Dokumenten aufgab. Viel einleuchtender schiene mir die Hypothese: Schiller hat die Dokumente gestrichen, weil die Verhandlung mit solchen Papieren der ganzen leidenschaftlichen Szene etwas Kühl-Kaufmännisches gegeben hätte. Und dann vor allem: Welche Dokumente sollte wohl ein Schwindler darüber besitzen, daß er ein Kind zu betrügerischen Zwecken gestohlen hat? Für solche Unternehmungen pflegt sich ein Betrüger keine Bescheinigungen geben zu lassen! Aus solchen Gründen strich Schiller vermutlich die Dokumente aus der Szene. Daß er aber ursprünglich an solche Belege dachte, scheint mir vielmehr zu beweisen, wie wenig er noch Zweifel nach der Andreiszene offen lassen wollte.

So erscheint es einigermaßen kühn, wenn Stein nach der Schilderung der Andreiszene schreibt: „Doch gibt er (Demetrius) seine Sache noch nicht ganz verloren. Ein schwacher Hoffnungsstrahl leuchtet ihm noch. Kann die Erzählung des Boten nicht selbst erlogen sein? Ein mißlungener Erpressungsversuch? Das Zusammentreffen mit der Mutter muß es entscheiden." Es ist zunächst wichtig, festzustellen, daß von solchen Überlegungen in Schillers Skizzen nicht das Geringste belegt ist.

Weitere Beweise sucht Stein der Marfaszene zu entnehmen: „Der ganze Charakter der von Schiller sorgfältig skizzierten . . . Szene widerspricht dieser Auffassung (Demetrius sei bereits von dem ihm gespielten Betrug überzeugt) vollständig; die Haltung des Demetrius ist daselbst von Anfang bis zu Ende eine durchaus würdevolle und ehrliche." Wenn die Szene „sorgfältig skizziert" war, wodurch erklärt sich dann das Fehlen jeder Andeutung über eine solche Hoffnung des Demetrius? Und die würdevolle Haltung des Demetrius erklärt sich doch vielleicht besser aus seinem

ganzen Charakter — der Verfall ist, da die Andreiszene unmittelbar vorausgeht, noch nicht fortgeschritten — sowie daraus, daß es keine Verbrechermotive sind, die Demetrius zum Festhalten an seiner Rolle bewegen, sondern z. B. altruistische und staatsnotwendige Erwägungen.

Weiter argumentiert Stein: „Nicht Demetrius, sondern Schiller würde ein Gaukelspiel mit uns treiben, wenn er unsere Aufmerksamkeit auf eine angeblich nur durch die Stimme der Natur zu beantwortende Frage lenken wollte, die durch ihre Voraussetzungen a priori entschieden ist.“ Der Zweck der Szene ist aber gar nicht mehr, „u n s“ eine Aufklärung zu geben — daher von einem Gaukelspiel mit uns nicht die Rede sein kann —, sondern einmal der Marfa, die die „Voraussetzungen“ ja nicht kennt, die für ihre weitere Stellungnahme höchstwichtige, ersehnte Gewißheit zu geben und anderseits Demetrius durch den Zwang zu neuem Betrug tiefer und tiefer zu stürzen.

Endlich zitiert Stein aus Schillers Skizzen „Der erste Moment war ein Versuch, sich zu nähern, Marfa ist die erste, die eine zurückgehende Bewegung macht; wie Demetrius dies erblickt, so bleibt er suspensus stehen, ein momentanes, höchst bedeutendes Schweigen erfolgt.“ Was soll das beweisen? Es spricht weder für noch gegen Steins Hypothese. Denn auf alle Fälle hat diese unbestechliche, augenblickliche, wie ein Gottesurteil erfolgende Entscheidung der Marfa etwas so Erschütterndes, daß das „suspensus stehen“ und das „momentane, höchst bedeutende Schweigen“ mehr als erklärt ist.

Auf diese durch das Zurückweichen Marfas — d. h. das Schweigen der Stimme des Blutes — erfolgte Entscheidung fährt Schiller zur Charakterisierung der weiteren Haltung des Demetrius fort: „Wahrheit zwischen ihm und ihr kann ihn erheben.“ Dazu bemerkt Stein: „Schiller stellt also seinen Helden als einen Menschen hin, der in der Zusammenkunft mit der Zarin Wahrheit s u c h t.“ Das heißt denn doch den Worten Gewalt antun! Die Bemerkung soll nichts anderes heißen, als: Demetrius soll keinen Versuch machen, Marfa noch zu übertölpeln, sondern soll volle Offenheit zwischen sich und ihr walten lassen. Und das tut er auch.

Aus dem Bisherigen ergibt sich, daß die Beweise Steins für seine Auffassung zum mindesten sehr mager sind. Wichtiger aber ist, daß die gegenteilige Auffassung in Schillers Skizzen mehr als einmal belegt scheint.

Zunächst spricht gegen Steins Version, daß Schiller auf die Andreiszene den Monolog mit der Entscheidung zum Betrug einschiebt. Soll das etwa nur ein Eventualentschluß sein, den Demetrius selbst noch durch die Ergebnisse der letzten Instanz (Marfa) anullieren zu können hofft? Die einfachste dramatische Ökonomie würde, wenn Steins Auffassung richtig wäre, Schiller veranlaßt haben, den entscheidenden Monolog erst nach völliger Klärung, d. h. nach der Marfaszene zu bringen.

Ebenso wichtig ist, was Demetrius in diesem Monolog — also n a c h der Andrei-, v o r der Marfa-Szene! — sagen sollte: „Du hast mir das Herz meines Lebens durchbohrt, D u h a s t m i r d e n G l a u b e n a n m i c h s e l b s t e n t r i s s e n . . . Ich bin ein Feind der Menschen, i c h

und die Wahrheit sind geschieden auf ewig . . . Es ist ein Geheimnis, das ich allein tragen muß . . . Wie soll ich der Zarin entgegentreten?" Ist das die Sprache eines, der noch hofft?

Ebenso bestimmt drückt sich Schiller auch schon über die Andrei-Szene selbst aus: „Wenn Demetrius seine wahre Geburt erfahren und sich überzeugt hat, daß er nicht der wahre Demetrius ist (es ist unmittelbar vor einer Szene, wo er den Glauben an sich selbst nötiger hat als jemals), so verstummt er erst und tut darauf einige Fragen hohl und kalt — dann scheint er schnell seine Partei zu ergreifen, und teils in Wut, teils mit Absicht und Besonnenheit stößt er den Botschafter nieder." Deutlicher kann man sich über die Bedeutung der Szene nicht ausdrücken!

So schreibt denn Schiller auch zu Beginn der Marfa-Demetrius-Szene: „Der kleine Rest der Hoffnung in Marfas Herzen schwindet ganz beim Anblick des Demetrius." Und nun vor allem: Wäre es psychologisch richtig, wenn Demetrius erst in der Marfaszene die niederschmetternde Gewißheit erlebte und doch die Sekunde darauf „sich als Fürst und Staatsmann beträgt" (Schiller), d. h. um mit Steins Worten zu reden, den „öffentlichen betrügerischen Auftritt" des Tränenschauspiels inszenierte? Diese psychologische Unmöglichkeit fühlte auch Gruppe, der in der Sache auf Steins Standpunkt steht. „Dieser Übergang von Gefühlen der Pietät zu denen der Politik und dann doch wieder die Rückkehr zu jenen ist in einer Szene viel zu schnell, um wahr zu sein und eine tiefe Wirkung machen zu können — hier muß etwas dazwischen liegen; die Entwicklung der Empfindung, wenn nicht alles roh, grausam, oder mindestens kalt und äußerlich sein soll, braucht Raum." Das ist völlig richtig, sobald man Gruppe-Steins Irrtum teilt, Demetrius erleide die bitterste Enttäuschung in der Marfaszene und trete nicht schon mit dieser Enttäuschung im Herzen vor Marfa hin. Gruppe veranlaßte dieser sein Irrtum und das daraus entspringende richtige Gefühl der psychologischen Unmöglichkeit einer solchen Szene zu einer Trennung der Handlung der Szene in zwei (in seiner Vollendung des Fragments). Stein gibt zu, daß diese „Schwierigkeit nicht abzuleugnen" ist, jedenfalls aber „hätte sie Schiller nicht in Gruppeschem Sinne gelöst." Wie Schiller sie gelöst haben würde, vermag Stein freilich nicht zu sagen. Die Wahrheit ist, daß für Schiller die Schwierigkeit nicht bestand und somit nicht gelöst zu werden brauchte; sie wird vielmehr erst durch Steins und Gruppes irrige Ansicht, Marfa sei für Demetrius die letzte Instanz bei seiner Hoffnung auf Echtbürtigkeit, hineingetragen.

Stein übersieht auch, daß vor den skizzierten Worten des Demetrius: „Sagt Dir Dein Herz nichts? Erkennst Du Dein Blut nicht in mir?" von Schiller angemerkt ist: „Da Demetrius sich als Betrüger kennt, so würde er zu viel verlieren, wenn er die Gefühle der Natur erheucheln wollte." D. h. die eben zitierten Fragen sind nichts als Scheinfragen, durch die Demetrius sich die bittere Bestätigung seines eigenen Wissens holt. NB.: Die Stimme der Natur hat schon vorher durch Marfas Ausruf: „Ach,

er ist es nicht!" gesprochen. Es handelt sich hier um eine rhetorische Frage (Dein Herz sagt Dir nichts, Du erkennst Dein Blut nicht in mir!), und darum kann auch Demetrius sofort — eine plötzliche niederschmetternde Enttäuschung würde ihn anders finden müssen — ruhig und gefaßt Marfa seine Ansichten und Absichten darlegen, d. h. aus der Situation die politischen und menschlichen Konsequenzen ziehen.

Aber wenn Demetrius auch in der Überzeugung, nicht Demetrius zu sein, und nachdem er seinen Entschluß zum Betrug gefaßt hat, vor Marfa tritt, so tritt er doch nicht Marfa gegenüber als Betrüger oder, um mit Stein zu reden, als „Gaukler" und „Gauner", d. h. in der Absicht auf, sich ihr trotz ihres Fremdgefühls als Sohn aufzuschwätzen, sondern in der Absicht, die beiderseitige menschliche Situation ehrlich zu klären — daher auch nach Marfas „Ach, er ist es nicht!" kein Versuch, zu scheinen, als was er sich selbst nicht fühlt —, dann aber die Konsequenzen des notwendigen öffentlichen Betrugs zu ziehen. Mit keinem Wort macht Demetrius den Versuch, sich Marfa als Sohn aufzudrängen, daher kann auch von einem Betrug gegen Marfa — von dem Stein stets redet, wo die Auffassung zu Tage tritt, Demetrius suche keine Aufklärung mehr, weil er sie schon habe — keine Rede sein. Daher schreibt Schiller: „Bei dieser Zusammenkunft ist ein öffentlicher und ein geheimer Auftritt." (Die Klärung des beiderseitigen Verhältnisses.) „Der öffentliche als der betrügerische ist womöglich zu vermeiden und kann ohne Nachteil des Interesses nicht dargestellt werden, wenigstens nicht im Moment der ersten Zusammenkunft." Über den letzten Punkt hat Schiller später, und mit Recht, anders disponiert, wie wir schon oben gesehen haben. Der öffentliche Betrug wird dargestellt, denn er ist ein unvermeidliches Stadium in des Demetrius innerer Entwicklung.

Wie der Schillersche Demetrius sich benommen haben würde, wenn Marfa — was doch bei der immerhin problematischen Sicherheit der Stimme des Blutes möglich gewesen wäre — bei der Begegnung das Muttergefühl zu empfinden geglaubt hätte, ist schwer zu sagen. Demetrius' Worte nach der Klärung („Hätte Dein Herz bei meinem Anblick gesprochen, so hätte das meinige geantwortet; Du würdest einen frommen, einen liebenden Sohn in mir gefunden haben") deuten an, daß er dann allerdings — und was wäre ihm in seiner Lage anders übrig geblieben? — den Betrug auch auf Marfa ausgedehnt hätte, wenn auch in dem edleren Sinne, daß er versucht hätte, ihr Sohn nicht zu scheinen, sondern zu sein, wie er ihr nach der Aufklärung vorschlägt: „Scheine nicht meine Mutter! sei es!"[63]) Nachdem aber Marfas Herz einmal gegen ihn gezeugt hat, macht er keinen Versuch, sie zu betrügen. Demetrius betrügt also die Marfa nicht, wenn er auch mit der Überzeugung, nicht ihr Sohn zu sein,

---

[63]) Dieses Motiv, jemanden, um sein Tun zu adeln, so mit seiner Rolle verwachsen zu lassen, daß sie zum Wesen wird, erinnert stark an das fast jesuitische Hilfsmittel, dessen sich Schiller im „Warbeck" bedienen wollte, um den Betrug zu adeln: Auch Warbeck sollte so mit seiner Rolle verwachsen sein, daß er sie als „sein wahres Wesen empfand.

vor sie hintritt. Wohl aber betrügt er, ihre Verwirrung benutzend, mit ihren Tränen die Öffentlichkeit. Soviel zur Klarstellung. —

Es ist schon rein theoretisch viel darüber debattiert worden, welche Bedingungen und Aufgaben ein Fortsetzer des Schillerschen Fragments zu erfüllen habe, wie denn auch viele Bearbeiter ihre Ergänzungen selbst kommentiert haben. Der Wert dieser Auslassungen ist naturgemäß nicht allzuhoch anzuschlagen, denn letzten Grundes wird doch nur das entscheiden, inwieweit es dem jeweiligen Autor gelungen ist, seine Ideen in eine starke dramatische Handlung zu inkarnieren.

Am meisten umstritten erscheint die Frage, ob sich die Ergänzer unbedingt an die Prosaskizze des Schillerschen Entwurfs zu halten haben oder ob der freischaltenden Phantasie freigebig Spielraum gewährt werden dürfe. Darüber, daß jedenfalls der versifiziert ausgeführte Teil des Fragments unverändert zu übernehmen ist — wenn natürlich einige rein technische Umstellungen usw. nicht allzu bedenklich sind — dürfte Einmütigkeit[64]) herrschen. Wenn aber weiterhin z. B. Stein kategorisch fordert: „Der Gang der übrigen Handlung hat sich nach Schillers Dispositionen zu richten. Hierbei sind die hinterlassenen Skizzen einzelner Szenen, sowie die Angabe über szenische und dekorative Ausstattung zu berücksichtigen," so erscheint das doch etwas arg schulmeisterlich; wenigstens hat der Fortsetzer schon überaus viel geleistet, wenn er den Ideengehalt möglichst klar aus den Skizzen herauskristallisiert und in starker Handlung verkörpert, mag er dabei die Stoffmassen so stark umschmelzen, als ihm gutdünkt. Auch Schiller hätte zweifellos noch unendlich viel geändert, und es dürfte wohl der größte Irrtum sein, Schillers Prosaskizzen als im wesentlichen fertige Kartons zu betrachten, denen nichts als die farbige Übermalung fehlt. Interessant ist vielleicht, daß Stein sich in Konsequenz seiner Forderung alles Heil für die ersehnte wahrhafte Vollendung von der Veröffentlichung des Nachlasses durch Goedeke versprach; die Vorlage schien endlich gefunden, sodaß es nur mehr eines geschickten Pinsels zu bedürfen schien. Wieweit sich solche Erwartungen bisher erfüllten, wird später zu untersuchen sein. Jedenfalls aber soll im folgenden der Wert der Fortsetzungen nicht kleinlich nach dem größeren oder geringeren Maß der Genauigkeit der Nachfolge im äußeren Aufriß der Handlung beurteilt werden, sondern wesentlich nach der Fähigkeit des jeweiligen Autors, die Ideen seines großen Vorbildes zu erfassen und darzustellen oder in ebenbürtige zu verwandeln.

Als vornehmste Aufgabe für den Fortsetzer ergab sich jedenfalls, den großartigen Plan Schillers zu dem seinen zu machen: das Schicksalmäßige einer Ödipusschuld sich in der Genesis eines tragischen Charakters zur Schuld im klassischen Sinne entwickeln zu lassen und mittelbar durch den Verfall des Charakters zur Versöhnung zu kommen, die zugleich unmittelbar durch die Boris-, die Marfa- und die Romanowtragödie zu geben war.

---

64) Vgl. freilich Hardts „Demetrius".

Gleich der erste Punkt schloß unendliche Schwierigkeiten ein. Die Gestalt des Betrugstifters Andrei ist von Schiller nur eben in wenigen Strichen angedeutet. Ein Mann aus dem niederen Volke, von Boris als Mordwerkzeug benutzt und nach der Tat rücksichtlos beiseite geschoben, benutzt den kleinen Gregor Otrepief, dessen Ähnlichkeit mit dem Zarewitsch ihm auffällt, für seine Rache an Boris. Dieser Andrei, dessen Motive als die eines minderwertigen Subjekts erscheinen, wird im dritten Aufzug als Sprachrohr des Schicksals benutzt und führt durch seine Eröffnung den Umschwung der gesamten Handlung herbei. Die Gefahr liegt nahe, daß der Eindruck des Düster-Schicksalmäßigen, der erstrebt werden soll, angesichts einer kleinlichen Verbrechernatur nicht aufkommen kann und statt dessen das peinliche Gefühl erweckt wird, daß ein wertvoller Mensch in der Hand nicht des Schicksals, sondern eines ihm sittlich unendlich unterlegenen Individuums zerbricht. Dieser Eindruck muß unter allen Umständen vermieden werden. Der Gestalt des Betrugstifters muß etwas Dämonisches anhaften, und es wäre für Schiller sicher nicht unfruchtbar geblieben, daß der Betrugstifter und seine Motive nur ein Glied in der großen Kette der Verbrechen ist, die aus Boris' Bluttat entsprangen. Dieser „Fluch der bösen Tat" muß in Andrei wirksam erscheinen, und es muß alles daran gesetzt werden, die Gestalt des gedungenen Meuchelmörders und Betrügers nicht gar ins Burleske und Tragikomische abzuwandeln. Zum mindesten war das Niveau des Sprachstils nicht herunterzuschrauben und wie bei Laube, Bodenstedt, Hardt und vielen anderen bis zum gewöhnlichen Gaunerjargon zu drücken. Um diese Klippe ist — um dies vorwegzunehmen — von den Fortsetzern kein einziger völlig herumgekommen, von den selbständigen Bearbeitern des Stoffes hat Hebbel den genialsten Griff bewiesen, indem er nicht ein Individuum, sondern eine ganze Gesellschaftsklasse und ihre Weltanschauung — den Jesuitismus — zum Träger der Intrige machte und dadurch die Quelle des Tragischen klärte.

Die Wirkung der Andreiszene barg die zweite Schwierigkeit. Die Wandlung eines Charakters wahr und doch bühnenwirksam darzustellen, dürfte zu einer der schwierigsten Aufgaben gehören. Die meisten Fortsetzer machen sich indes die Sache bequem genug, indem sie den Charakter des Demetrius unter dem rauhen Anhauch dieser Szene wie eine Wetterfahne umschlagen lassen, sie erweisen sich als Meister des Kunststücks, in nicht ganz zwei Minuten einen Siegfried in einen Nero zu verwandeln.

Es leuchtet ein, daß dadurch gleichzeitig die Versöhnung stark in Frage gestellt werden muß, die gerade aus dem Schauspiel eines schrittweis auf trügerischem Boden Versinkenden gewonnen werden soll. Hier gilt es, das Herbe der Tragik nicht abzumildern. Der völlige Verfall einer ursprünglich sittlichen Natur ist vorzuführen, und die tragische Wirkung darf keinesfalls ins Weichliche abgeschwächt werden, indem man den gewordenen Charakter in der Katastrophe wieder umbiegt und sittlich bis zur Erkenntnis der Notwendigkeit seines Untergangs hebt. Demetrius selbst muß als ein Grollender und wider Willen Zerbrochener, nicht als ein Ge-

läuterter und Versöhnter von dieser Erde abtreten. Die Versöhnung darf nicht in das Bewußtsein des tragischen Helden eintreten, sondern muß uns durch seinen Verfall vermittelt werden. Die Vervollständigung der Versöhnung ist durch die übrigen Hauptpersonen des Dramas in der von Schiller vorgezeichneten Weise zu geben.

An diesen Schwierigkeiten hat gleich der erste Fortsetzer des Fragments, Franz von Maltitz, Schiffbruch gelitten.

Es ist selbstverständlich, daß Maltitz nur die Körnerschen Skizzen zur Verfügung standen. Doch schon sie boten dem pietätvollen Testamentvollstrecker eine kaum zu übersehende Fülle des Nachlasses. Es berührt sympathisch, daß Maltitz seiner Ohnmacht, den Stoff in den Grenzen unserer fünfaktigen Tragödie zu bewältigen, kein Mäntelchen umhängt, sondern mit erquickender Ehrlichkeit seinen sechsten Akt anhängt; es hätte doch so nahe gelegen, den überschüssigen Akt kurzerhand als „Vorspiel" zu bezeichnen, ein Begriff, mit dem ja seit Schiller viel Unfug getrieben wird.[65])

Maltitz war von dem eifrigen Bestreben beseelt, kein Goldkörnchen aus dem hinterlassenen Schatz verloren gehen zu lassen, und es ist keine Folge mangelnder Pietät, sondern unzulänglicher Kraft, wenn bei dem dramatischen Einschmelzungsprozeß das zusammengetragene Edelmetall doch gutenteils verdarb. Man findet fast überall über die Maltitzsche Fortsetzung die orientierende Notiz: Größte Treue der Nachfolge neben unendlicher Breite und Kraftlosigkeit. Die Schwunglosigkeit des träge strömenden und strömenden Jambenflusses ist in der Tat das Auffallendste an dieser Arbeit; unwillkürlich kommen einem die Hebbelverse über die deutsche Poesie seiner Zeit in den Sinn:

> Es rauschen und brausen die Wasser daher
> Wie vor der Schöpfung ein ewiges Meer
> Und nehmen durch Deutschland ihren Lauf,
> Doch schwebt nicht Gottes Geist darauf.

Eine Stilprobe möge genügen: Andrei gegenüber findet Maltitz' Demetrius nach der niederschmetternden Enthüllung seiner Abkunft Zeit zu seitenlangen Deklamationen, wo die Prägnanz von zwei, drei Worten die seelenenthüllende Kraft des echten Dramatikers bewähren müßte. Unter diesen Perorationen findet sich — ein kleiner Ausschnitt — z. B. der Satz:

> Vom Throne meines Glückes,
> Von des Bewußtseins stolzer Sonnenhöhe
> Geschleudert tief in des Verbrechens Nacht,
> Das Glück der Welt noch kaum im Busen tragend,
> Im Herzen bergen der Verdammung Los,
> Zum Abscheu seiner Selbst und des Jahrhunderts,
> Gesunken von dem Abgott eines Volkes,
> Du Licht der fliehenden Welten, ew'ge Sonne,

---

[65]) Vgl. z. B. Kaibels „Demetrius".

Hast je du solches Gräßliche geschaut!
Ergraute Zeit, die du den dunklen Faden
Durch schwindelnde Jahrtausende schon rollst, (sic!)
Hat je der Hölle List so klug gesponnen,
War jemals schon in einem Augenblick
Die Tugend zum Verbrechen, zur Verzweiflung
Das Glück, zur Schmach die Ehre?

In einer solchen Sintflut von Worten — die unerträgliche Interpunktion ist die der Originalausgabe — ertrinkt natürlich alles.

Aber das andere Schlagwort über den Charakter dieses Trauerspiels, das in fast allen Besprechungen des Maltitzschen Entwurfs wiederkehrt, die „unbedingte Treue der Nachfolge" ist doch, wenn nicht der Absicht, so doch dem Effekt nach sehr zu bestreiten. Im allgemeinen sind die Intentionen des Toten zwar erkannt, und ihre Verkörperung wird ehrlich versucht; die Bedeutung der Andreiszene ist erfaßt, und die ihr entspringende Charakterwandlung durchläuft alle von Schiller-Körner bezeichneten Stationen: Der Monolog, die Marfaszene, mehrere Aktus tyrannischer Laune, die Leidenschaft gegen Axinia, das Gespräch mit Hiob, Marinas Erklärung nach der Trauung und vieles andere ist, bei aller Schwäche der Ausführung, der Idee nach richtig erfaßt. Dagegen ist die von Schiller erstrebte Vereinsamung des tragischen Charakters — er hat „keinen Freund, keine treue Seele" — sehr bedenklich durchbrochen, und — was damit in engstem Zusammenhang steht — die Vernachlässigung der Marfa durch Demetrius, von Schiller im Kontrast zu den tönenden Worten der Begegnungsszene wirksam zur Charakterisierung des innern Verfalls geplant, ist in ihr Gegenteil, in ein rührendes Kindschaftsverhältnis umgewandelt. Ferner wollte Schiller der Axinia wohl nicht eine solche Leidenschaftlichkeit des Hasses verleihen wie Maltitz; sie sollte sich, statt einen zum Lichte strebenden Demetrius wild ins Dunkel seiner Verbrechen zurückzuschrecken, vielmehr still und voll Hoheit von dem den finstern Mächten schon rettungslos Verfallenen abwenden. Überhaupt war es falsch, Axinia in solcher Weise eine letzte Entscheidung über die Wendung zum Guten oder Bösen in Demetrius' Leben zu geben, wie Maltitz es tut. Sein Demetrius fleht Axinia um Erhörung an

O sprich es aus, das Wort, daß diese Erde
Nicht zahlen kann das inhaltschwere Wort,[66])
Das mich zum Vater oder zum Tyrannen,
Das mich zu Hölle oder Himmel weiht.

Die Leidenschaft des Schillerschen Demetrius ist eine Despotenlaune, die weder nach den Rechten seiner polnischen Braut noch nach den

---

[66]) Ist wohl durch einen orthographischen und einen Interpunktionsfehler verfälscht aus: „Das diese Erde nicht zahlen kann, das inhaltschwere Wort."

Gefühlen der von ihm ihres Vaters beraubten Axinia fragte, sondern skrupellos der Wallung des Blutes nachgab.

Ein Verkennen Schillerscher Absichten ist auch die bei Maltitz vorgeführte zweite Wandlung des tragischen Charakters vor dem Untergang. Maltitz verleiht seinem Helden eine versöhnende Todesbereitschaft, die aus dem Gefühl der Entsühnung stammt:

> Willkommen Kampf, willkommen dumpfe Töne
> Der richtenden Entscheidung, die sich naht.

Er „will sterben". Ja, er ruft der als Zeugin angerufenen Marfa zuletzt zu: „Sprich, Marfa, wie ein Gott dich's lehrt!" Das ist ein völliges Umbiegen des Schillerschen Planes, der dadurch seine herbe Tragik durchaus einbüßt. Die Erkenntnis der sittlichen Notwendigkeit des Falles tritt in das Bewußtsein des Helden ein, der als ein Geläuterter abtritt. Sein Ende erscheint dadurch nur als eine Wiederholung des im dritten Akt vorgeführten Borisschicksal, das bei Schiller gerade durch den Gegensatz die tragische Idee so wirkungsvoll vervollständigen sollte.

Andere Fehler sind weniger auf Verkennen der Schillerschen Absichten, als vielmehr auf ein Versagen der Kraft zurückzuführen. Am schwersten wiegt hier die plumpe Gestaltung der Charakterwandlung nach der Andreiszene: Vor der Eröffnung des Schurken ein Superlativ der Sittlichkeit, nach der Eröffnung ein Scheusal — diese Psychologie ist so kindlich, daß sie zum Lachen reizt. Die Charakterwandlung geht mit der Selbstverständlichkeit eines chemischen Prozesses vor, der Charakter ist wie ein Lakmuspapier, das, in der Andreiszene von der Säure des Schicksals übergossen, seine blaue Himmelsfarbe in ein grelles Blutrot verwandelt: „Erzittre denn, du mordgetränkte Erde, als Sklave unter meiner Füße Tritt! Gezelt des Himmels wirf aus blut'gem Spiegel den Brand der Städte schaudernd mir zurück . . ."!

Doch ist im Gegensatz zu späteren Fortsetzern anzuerkennen, daß wenigstens der Sprachstil Andreis nicht allzu fratzenhaft und gaunermäßig ausgefallen ist, sondern sich auf der, freilich mäßigen Höhe der übrigen Szenen hält. Hier scheint das richtige Bestreben zu walten, der Szene eine ihrer Bedeutung entsprechende Würde zu verleihen und das Medusenantlitz des versteinernden Schicksals auch durch die Maske der Verbrecherphysiognomie durchschimmern zu lassen.

Anerkennung verdient auch, daß Maltitz die Romanowszene nicht einfach wie fast alle anderen Fortsetzer gestrichen hat. Die Bedeutung Romanows für die Versöhnung ist zu groß, als daß sie ungestraft ausscheiden dürfte. Freilich ist die Art der Ausgestaltung, besonders in der Szene, in der Axinia als Geist im Kerker des Geliebten erscheint, außerordentlich kläglich. Es bleibe dahingestellt, ob Schiller die Geistererscheinung beibehalten hätte oder ob er sich mit dem felsenfesten Vertrauen des Eingekerkerten auf den endlichen Sieg des sittlichen Prinzips so oder so begnügt hätte — der Geist, den Maltitz beschwört, stammt jedenfalls nicht von Schiller, sondern aus dem Spukhaus einer rührseligen

Romantik. Auch Grillparzers „Ahnfrau", die ein Jahr zuvor erschienen war, könnte Pate gestanden haben.

Die Maltitzsche Fortsetzung in der Fassung von 1817 fand bei keiner Bühne Eingang, und Maltitz versuchte es 1835 mit einer Neubearbeitung. Hatte er ursprünglich die Reichstagshandlung und die ihr angegliederten Szenen Schillers Plan gemäß als ersten Akt bezeichnet, den zweiten Akt, wiederum der Tradition folgend, mit der Marfa-Olgaszene begonnen und mit Soltikows Übergang zu Demetrius beschlossen, im dritten Akt die Borishandlung, im vierten die Szenen in Tula und Romanows Einkerkerung in Moskau, im fünften das Ende Axinias und im sechsten die Katastrophe vorgeführt, so packte er jetzt etwas gewaltsam die Klosterszene der Marfa noch mit in den ersten Akt und strich die Szenen zwischen Marina, Mnischek, Odowalsky (nach dem Reichstag), die Grenzpfeilerszene, die Volksszenen, die sich um die Publizierung des Manifestes gruppierten, und bezeichnete dann die bisherigen Akte drei bis sechs als zwei bis fünf. Das war natürlich mehr Zeitersparnis als Verbesserung; trotzdem fand diese zweite Fassung auf der Kgl. Bühne in Berlin wiederholt Eingang und Erfolg.

Im Jahre 1856 gab Bodenstedt im Gegensatz zu Maltitz — nach des wenig beachteten Hermann Grimm Vorgang — ganz Selbständiges. Dieses Drama erregte Gustav Kühnes, des Herausgebers der Zeitschrift „Europa", Protest, und an diesem Protest mag sich in ihm selbst die Absicht entzündet haben, für Schiller nicht nur als Kritiker, sondern auch mit der Tat einzuspringen. Im Jahre 1857 ging sein eigener „Demetrius" über die Bühne, der 1860 im Schillerbuch gedruckt erschien.

An der von G. Kühne in Nr. 8 der „Europa" 1856 gegebenen Besprechung „Bodenstedts Demetrius und der Schillersche Entwurf" interessiert uns weniger die Polemik gegen Bodenstedt — merkwürdigerweise bewertet sie das selbständige Drama durchweg nach seinem Verhältnis zu den Schillerschen Intentionen —, als vielmehr eine Kritik des Schillerschen Planes selbst, die in ihrer Tonart recht seltsam von der im übrigen panegyrischen Verherrlichung Schillers im Gegensatz zu Bodenstedt absticht: „Schillers Entwurf ist äußerlich wie innerlich überladen.[67]) Äußerlich durch allzuweit gezogene Dimensionen, wonach der ganze erste Akt uns das beinahe selbständige Interesse eines Schauspiels von den Wirren eines polnischen Reichstags bietet, welchen Dimitry im guten Glauben an sein Recht angeht. Auch daß sich die Dichtung nicht begnügt an einer Parallele zwischen dem angemaßten Zaren Boris Godunow und dem angemaßten Prätendenten, daß sie auch noch den echten Thronerben in einem Romanow perspektivisch hinstellt, ihn im Kerker mit Visionen von seiner und Rußlands Zukunft umspielt, gehört zu den Überladungen stofflicher Art." Das ist viel Unsinn auf einmal, auf dessen nähere Analyse wir jedoch nach dem bisher Ausgeführten verzichten dürfen. Hier interessiert uns nur, wieweit Kühne sich durch solche äußerliche Bewertung

---

[67]) Vgl. Berthold Auerbachs verwandte Ansicht in den „Dramatischen Eindrücken".

der Teile eines organischen Ganzen — vgl. auch die „drei großen Momente", die Kühne bei Schiller heraushebt — zu verhängnisvollen Verbesserungen in seiner Fortsetzung des Fragments fortreißen ließ.

Noch genauer spricht sich Kühne in dem Vorwort zu seinem Demetrius im Schillerbuch über seine Bedenken gegen den Schillerschen Plan und über seine eigenen Absichten aus. An Stelle der „Überladung" will er lieber „knappe Strenge" setzen durch Beseitigung des „lyrisch-idealen Luxus" und Beschränkung auf das Notwendige. Anderseits wirft er Schiller — es ist recht sonderbar, wie er den Skizzenentwurf als vollgiltigen Ausdruck der endgiltigen Absichten Schillers nimmt — Vernachlässigung der wichtigen Figuren des Boris und des Machinators der Intrigue, des Andrei, der bei ihm selbst als Jesimoff erscheint, vor. Die Charakterzeichnung Marinas scheint ihm verfehlt, weil durch ihre von Anfang an bestehende Skepsis hinsichtlich der Legitimität Demetrius von vornherein der moralische Kredit abgegraben werde. „Denn der Zuschauer, dünkt mich, dürfe nicht eher aus der Schwebe der Illusion fallen, bis Demetrius selbst . . . sich um den Glauben an sich gebracht sieht."

Bezüglich dieses letzten Punktes zunächst erweist sich Kühne recht inkonsequent. Denn obwohl er das verstandesmäßige Kalkül Marinas zu gunsten der Illusion zurücktreten läßt, benutzt er selbst nur eine andere Figur, Jesimoff, um die eben gerettete Illusion im Zuschauer doch zu zerstören, ehe sie in Demetrius selbst begraben wird. Jesimoff, den Boris seit der auf sein Geheiß ausgeführten Mordtat in Ketten hält, offenbart dem sterbenden Zaren, den er kurz vorher durch die Lüge von einer angeblichen Errettung des Prinzen Demetrius vernichtet hat, höhnisch die Wahrheit: er ist doch tot! Im übrigen erscheint der Wert einer solch mühsam bewahrten Illusion recht zweifelhaft, es dürfte außer Frage stehen, daß es künstlerischer war, durch Zweifel, die nur nicht in Demetrius selbst wirksam sein durften, von Anfang an im Hörer lebhafte Spannung zu erregen, als ihn plötzlich durch Überraschung auf der Höhe des Dramas zu verblüffen.

Kühne reißt mit äußerster dramatischer Ökonomie Demetrius unter Tilgung aller retardierenden Momente, vor allem der Szene in Tula, unmittelbar zum entscheidenden Erfolge, zum Einzug im Kremel, fort. Dadurch erscheint die Überrumpelung des Boris denn doch allzu unwahrscheinlich leicht, ein Fehler, der freilich von andern Bearbeitern geteilt wird. Unmittelbar an seine entscheidenden Erfolge schließt sich die Eröffnung Jesimoffs an. In der Zeichnung dieses Betrugstifters sah Kühne eine seiner Hauptaufgaben — „Schiller ist nicht stark in der Genesis des Bösen" — aber wenn sein Jesimoff auch bis auf gewisse Entgleisungen nicht so sehr wie bei den meisten Fortsetzern den einheitlichen Stil des Dramas stört, so fehlt ihm doch jeder Zug dämonischer Größe. Sowohl in seinen Szenen mit Boris wie in der entscheidenden mit Demetrius erweist er sich als ein tückischer, niedrig-zynischer Geist, und durch die breitere Ausführung der Figur ist also nichts gewonnen. Inhaltlich deckt sich der Verlauf der Enthüllungsszene mit den meisten Fortsetzungen. Jesimoff

entdeckt gewinnsüchtig die Wahrheit und fordert Lohn und Schweigegeld. Demetrius stößt ihn, halb im Affekt und halb aus Berechnung — die letztere wird von Kühne unterstrichen — nieder. Unerfindlich bleibt, warum Kühne aus dem raschen Stoß ein mehrmaliges Stechen und umständliches Morden macht. „Demetrius setzt den Fuß auf ihn und schüttelt ihn prüfend hin und her" — die ästhetische Wirkung des Anblicks denke ich mir gering.

Aus der Jesimoffszene war die Wandlung des Charakters des Demetrius, aus der Charakterwandlung sein Sturz zu entwickeln. Daß Kühne nicht der Mann war, diesen Aufgaben gerecht zu werden, erhellt schon aus seinem Vorwort. Es ist eine ungewollte, aber schneidende Ironie, daß Kühne ausgerechnet bei einer Beurteilung des Schillerschen Demetrius schreibt: „Schiller ist nicht stark in der Genesis des Bösen" und zur Erhärtung der Behauptung Karl Moor u. a. anführt, ohne darauf zu kommen, daß gerade im Demetriuscharakter selbst die Genesis des Bösen in einer beispiellosen Großartigkeit vorgeführt werden sollten. Wo die Aufgabe selbst so wenig erkannt ist, muß uns für die Ausführung notwendig bange sein.

Zunächst freilich hat es den Anschein, als ob Kühne den Schillerschen Intentionen folgen wolle. Eher zu aufdringlich und bewußt resümiert sogar Demetrius selbst sofort die Wirkung des Geschehenen:

> Schlange, du hast mein Paradies vergiftet,
> Die Unschuld starb, der Glaube an mich selbst"

und die Wendung zum Tyrannischen scheint ebenso jäh und unvermittelt auf die Enthüllung zu folgen wie bei anderen Fortsetzern. Als unmittelbar nach Jesimoffs Ermordung Odowalsky für Moskowitische Bürger um gnädiges Gehör bittet, braust Demetrius auf: „Nieder mit ihnen! In den Staub mit allen —."

Aber dieser politischen Unklugheit, mit der der dritte Akt ausklingt, kommt doch, wie aus dem Folgenden erhellt, nur der Wert einer augenblicklichen Aufwallung zu. Der für Demetrius' innere Wandlung entscheidende Monolog ist vielmehr an den Anfang des vierten Aufzugs verlegt, Der Inhalt dieses Monologs ist außerordentlich vielverheißend und scheint den sittlichen Verfall beinahe genial anzubahnen. Es ist schlechterdings meisterhaft, wie Demetrius krampfhaft bestrebt erscheint, seiner in ihren Fundamenten erschütterten Natur einen neuen Halt zu geben:

> Nimm dir die Macht, dann beugt sich dir das Recht:
> So ist es, sag' es dir im Schlaf, im Wachen;
> Gewohnheit wird zur anderen Natur.

Fein und psychologisch ist es, wie er sich selbst zu betrügen sucht, wie er sich als Gottes Werkzeug zur Errettung Rußlands fühlen will, wie er sich für seinen längst im unmittelbaren Selbsterhaltungstrieb vollzogenen Entschluß zum Betrug nachträglich auf altruistische Motive besinnt. Ebenso ist es ein großer Vorzug, daß Demetrius nicht in blindem Wüten gegen alle Welt alle Größe und Klugheit einbüßt, sondern trotz alles in ihm aufquellenden Mißtrauens gegen Freund und Feind Menschen-

verachtung mit kluger und scharfer staatsmännischer Berechnung zu paaren weiß und auftauchende Konflikte — wie den zwischen Odowalsky und Schuiski zum Ausbruch kommenden nationalen Haß — energisch zu lösen sucht. Endlich ist es erfreulich, daß Kühne die Machinationen der Gegner erst nach dem Betrug einsetzen läßt.

Aber hier muß leider die Kritik beginnen. Kühne gibt doch nur die zeitliche Folge der Ereignisse, ohne sie in der notwendigen Weise auseinander zu entwickeln. Demetrius' Sturz ist nicht Folge seines Charakterwechsels, ja dieser Charakterwechsel wird überhaupt nicht in Taten und Handlungen des Helden umgesetzt — und im Drama wiegt nur, was als Handlung erscheint —, sondern es wird lediglich von diesem, wohlgemerkt passiven, Charakterwechsel erzählt.

Zwar die Rolle des Betrügers spielt Demetrius durch bis ans Ende, und ist darum auch gezwungen, Marfa im Bewußtsein seiner Schuld entgegenzutreten. Ja, Kühne läßt ihn sogar seine Mutter nicht in der Absicht erwarten, Wahrheit zwischen sich und ihr herzustellen, sondern im festen Entschluß, sie zu belügen. Aber schon diese Schuld ist mit allzuviel Sentimentalität umrankt, die dem Betrüger das Mitgefühl des Hörers retten soll.

„Nur für dies eine Mal
Bestraft die Lüge nicht, ihr hohen Mächte!
Nein, leiht mir Engelszungen, daß ich, ach!
Den Segen einer Mutter mir erobre."

Im übrigen ist diese Szene ungefähr den Schillerschen Absichten entsprechend ausgeführt, nur mit der Beschränkung, daß Kühnes Demetrius, statt alle Initiative von seiten Marfas zu erwarten, zunächst den Versuch macht, sie durch Strenge einzuschüchtern. Dieser Versuch, der zumal durch sein Scheitern nur dazu dienen kann, Demetrius kleinlich erscheinen zu lassen — und vor allem war das am meisten zu vermeiden, dem Helden auch im Niedergang und in der Macht der Finsternis von seiner Größe zu nehmen —, bleibt jedoch im Anlauf stecken. Die Szene wird nach dem Schillerschen Plan zu Ende geführt. Freilich läßt die Übersetzung der ausdrucksvoll knappen Prosa der Schillerschen Skizzen in Jambendeutsch zu wünschen übrig, und manches prägnante Wort ist verwässert; z. B.:

Hätte dein Herz, als du mich sahst, gesprochen:
Mit Hallelujah hätt' ich dich begrüßt
Als meine Mutter.

Auch die theatralische Hymne am Schluß durfte ohne Schaden fehlen.

Den Kühneschen Demetrius vermag sein Betrug wohl menschenfeindlich, mißtrauisch und unglücklich zu machen, aber es bleibt bei Gedanken und Stimmungen, und die tyrannische Tat wird nicht geboren. Alle hierhinzielenden Verwicklungen, die Schiller plante, hat Kühne aufgelöst. Auf die wirkungsvolle Gegenüberstellung der Begnadigung eines Mordbuben vor der Enthüllungsszene und der Aburteilung eines Zweiflers an seiner Legitimität nach der Enthüllungsszene verzichtet er in beiden Teilen.

Von den vorgesehenen „mehreren Aktus“ tyrannischer Gewalt ist nichts ausgeführt. Von einer Vernachlässigung Marfas ist nicht die Rede, wie denn überhaupt dieser schwerste Betrug mit den Tränen der Marfa keine charakterzerstörende Wirkung ausübt. Die despotische Liebe zu Axinia ist gestrichen; Hiob macht zwar im Interesse der russischen Kirche den Versuch, Demetrius mit der orthodoxen Prinzessin zu verkuppeln, aber Demetrius wahrt der Polin die Treue, ein Verdienst, das noch dadurch unterstrichen wird, daß Axinia ihren Eindruck auf ihn nicht verfehlt:

Welch Zauber in der süßen Schüchternheit,
Die taubenhaft in sich erschrickt und zittert;
Doch soll sie nicht zum Treubruch mich verleiten!

Daraus erhellt zugleich, daß die Szene, in der Demetrius sich von Hiob den stärkenden Trank des Zäsarenwahns reichen lassen sollte, eine sehr harmlose Wendung bekommen hat. Auch die Schmach, die der Schillersche Demetrius in der letzten Szene mit Marina auskosten sollte, indem er durch die knechtende Macht der Verhältnisse gezwungen wird, mit der Giftmörderin, die seine erborgte Zarenmaske verhöhnt, zum Altar zu gehen, bleibt dem Kühneschen Helden erspart. Seine Marina läßt sich durch ihre Eifersucht zu keinem Morde, sondern nur zu der Torheit hinreißen, dem Bräutigam ihr Wissen um seine Herkunft zu verraten; und Demetrius besitzt noch Würde genug, sich darauf von ihr zu trennen. Diese Szene also, die den größten Tiefstand im sittlichen Charakter für Schillers Demetrius bedeutet hätte, wird zu einem Moment der Erhebung. Und diese innere Erhebung wird mehr und mehr zur Hauptsache. Demetrius hat das lebendige Gefühl, daß er dem Gericht Gottes verfallen ist. Als die Glocken zur Krönung laden, grübelt er: „Der Himmel ruft! Ruft er mich zum Gericht?“ Und wenn er auch in der Katastrophe seine Betrügerrolle durchspielt, so trifft ihn doch das Mordblei der Verschworenen als einen Sühnebereiten:

O ew'ge Allmacht, ist das dein Gericht?
(Er sinkt ins Knie)
Sei nicht zu streng mit mir als Richter, Herr!

Und als er sterbend von den Heilrufen für Romanow umbraust wird, stimmt er sogar mit seinem letzten Atem ein: „Heil ihm! Mit ihm ist Gott!“ Aber gerade diese Versuche, dem Betrüger den „moralischen Kredit“ trotz des Betruges zu bewahren statt entschlossen zu vernichten, macht die Darstellung eines Betrügers in der Tragödie bedenklich; die Schillersche Tragik jedenfalls kommt hier nicht zu Wort.

Wenn also bei Kühne die Charakterwandlung des Helden nicht über tatenloses Mißtrauen und Selbstunsicherheit hinauskommt, so erscheint es von vornherein schwierig, lediglich aus dieser passiven Verdüsterung den Sturz des Helden abzuleiten. Und in der Tat sind die Intriguen gegen den Betrüger nicht wie bei Schiller Folge seiner despotischen Regierung, sondern des Boris Anhang unterwirft sich von Anfang an „nur zum Schein“, und ebenso ist Romanow von Anfang an feindlich mit eigenen Ansprüchen aufgetreten. Die Hauptintrigue, die Ansprüche des legitimen Rechts, steht

also außerhalb jedes Zusammenhangs mit dem Charakter des Helden. Der Sieg Romanows ist die Folge davon, daß Schuiski aus Haß gegen die Polen zu Romanow übergeht, und daß Marina, von Demetrius mit Recht zurückgestoßen, sich rachsüchtig zur Partei der Verschworenen schlägt; der Abfall beider ist also sogar eine Folge des sittlichen Handelns des Helden: Schuiski fällt ab, weil Demetrius der Polin die Treue wahren wollte, Marina, weil Demetrius sie nach ihrer Eröffnung von sich weist. Dazu kommen als weitere Verbündete gegen Demetrius die von ihm in edelster Absicht befreiten Bauern, denen die Freiheit ohne wirtschaftliche Grundlage zum Danaergeschenk wird, weil sie im Herren zugleich den Brotgeber verlieren. Was will es dem gegenüber bedeuten, daß Kühne einige sparsame Andeutungen macht, als ob die Sympathie des Volkes für Demetrius seit der Verdüsterung seines Charakters im Schwinden begriffen sei: als Demetrius nämlich beim Wiedersehen mit Marina in Moskau wenig geschmackvoll seufzt: „O Freundin meiner Jugend, ich ward alt," repliziert Marina:

Wie? Wär' es so,
Wie sich das Volk es zuraunt in den Straßen?
Ich zog durchs Land; in all den Jubel mischte
Der Argwohn sich, du seist — nicht mehr du selbst.

Aber solch farblose Bemerkung vermag den Beweis, den nur Handlung liefern kann, nicht zu erbringen. Die Handlung des Kühneschen Demetrius weiß nichts davon, daß sein Sturz die Folge seines inneren Verfalls ist.

Wie steht es mit den übrigen Hauptträgern der Idee? Romanows Bedeutung vor allem, die ja schon durch die Charakterführung des Demetrius in der Katastrophe mehr oder weniger illusorisch wird, ist gänzlich verkannt. In seiner Hand wollte Schiller zwei Szepter vereinigen, das des legitimen Zaren im Russenreiche und das eines Königs in der Welt der sittlichen Ordnung. In ihm und durch ihn sollte die sittliche Ordnung siegen. Dazu war nötig, daß er im Mittelpunkt einer Handlung stand, die ihn aktiv und passiv in ausgesprochener Charakteristik zu zeigen vermag. Daß Kühne diese Handlung als idealen Luxus ebenso wie die Vision im Kerker tilgte, ist wohl — ohne natürlich Kühne als Naturalisten bezeichnen zu wollen — die Folge der nüchterner und materialistischer gewordenen Zeit. Aber die Folgen der Streichung sind in ihrer Tragweite nicht erwogen. Für Kühne ist die Hauptsache der formell rechtliche Anspruch des Romanow. Innerlich ist sein Sieger nicht frei von Menschenfurcht und Berechnung, als ein Szepterträger in der sittlichen Welt vermag diese nur eben schwach skizzierte Gestalt nicht zu wirken, und damit ist seine Bedeutung als Faktor der Versöhnung ziemlich illusorisch geworden. Ein Liebesverhältnis zwischen Romanow und Axinia breiter auszuspinnen, hat Kühne also verschmäht; statt dessen führt er Romanow als Bräutigam wider Willen an Axinias Seite ein. Romanow möchte lieber zu Felde, aber Boris hat befohlen und Romanow beugt sich: „Der Zar gebeut es, und der Zar ist Herr." Erst als Demetrius an die Pforten des Kremels pocht und Boris dem Sturz nahe ist, findet er den Mut, die ihm

aufgenötigte, wenn auch scheinbar nicht ganz ungeliebte Braut zu verlassen, um dem Vaterlande im Felde gegen den Betrüger zu dienen. Später sucht er wieder die Verbindung mit der Tochter des seit seinem Tode neuerdings populären Boris.

Axinia, aus ihrer Verknüpfung in die Romanowhandlung gelöst, ist vielleicht der am schlechtesten gezeichnete Charakter des Dramas. Es wirkt fast komisch, sie immer und immer nur als aufgenötigte Braut auftreten zu sehen. Zuerst im Hochzeitsschmuck an des verdrossenen Romanow Seite, den sie mit Geduldszuspruch zu trösten sucht, später von Hiob dem Demetrius zur Brautschau vorgeführt. Auch daß sie dem Manne gegenüber, durch den ihr Vater umkam, nur die kläglichen Worte findet:

„Ich lieg' vor dir im Staube, Herr; verzeih',
Daß ich die Tochter dessen bin, deß Stamm
Vor deinem Glanz erlischt,"

vermag nur zu bewirken, daß auch ihr gegenüber der schuldbeladene Demetrius als der Aufrechtere und Sittlichere erscheint, während sie doch bei Schiller gerade berufen war, durch den Kontrast ihrer reinen Seele und durch ihr furchtlos-hoheitsvolles Zurückweisen des Despoten den Verfall des Demetrius deutlicher hervortreten zu lassen. Bei Kühne weist Demetrius Hiob und seine schöne Versuchung standhaft von sich, um Marina treu zu bleiben.

Nur die Borishandlung vermag annähernd restlos zu befriedigen. Sehr fein ist z. B. die überlegene Ironie, mit der der vielerfahrene Boris das Manifest des Prätendenten glossiert, das den Leibeigenen Freiheit verheißt:

Er bietet ihnen Freiheit? Was er selbst
Nicht hat, kann er es anderen verleihen?
Jedweder ist des dunklen Schicksals Knecht,
Ich selber tat nur, was die Not erheischt.

Aber gerade die kraftvolle Ausführung dieses Charakters schädigt letzten Grundes, eben weil Kühne in Demetrius nicht viel mehr als eine sentimentalere, schwächlichere Wiederholung dieses Betrügerschicksals gibt, wieder den Effekt der Haupthandlung. Die starke Kontrastwirkung der beiden Handlungen beruhte, wie wir sahen, darauf, daß die Nemesis bei Boris von außen nach innen, bei Demetrius von innen nach außen wirkte; Kühne aber verwischt diese Grenzscheide zur Unkenntlichkeit, ohne sich über die verhängnisvollen Folgen klar zu sein.

Auf einzelne sprachliche und inhaltliche Mängel der Borishandlung, besonders in der Boris-Jesimoffszene einzugehen, würde zu weit führen; ein schwererer ästhetischer Verstoß liegt aber doch vielleicht in der Verwendung der tragischen Ironie beim Tode des Boris vor. Jesimoff bringt erst Boris zum Selbstmord, indem er ihm vortäuscht, Demetrius sei seinerzeit dem Brande in Uglitsch entkommen. Durch dieses Gewaltmittel wird in dem selbstsicheren Despoten eine sonst unmögliche Erschütterung herbeigeführt, die die sittliche Notwendigkeit seines Sturzes selbst vor seinen Augen grell beleuchtet. Der Hörer empfängt das Gefühl: Die eigene

blutige Tat des Boris führt, wenn auch durch das Medium einer Lüge hindurch wirkend, den Zusammenbruch des Mörders herbei, der durch eine Lüge erkaufte Thron wird durch eine Lüge zertrümmert. Dieser Eindruck aber wird völlig dadurch aufgehoben, daß Kühne seinen Jesimoff sich nochmals an den sterbenden Boris heranmachen und ihn nun mit der Wahrheit „Er ist doch tot!“ verhöhnen läßt. Dadurch wird aus dem Wirken der Nemesis ein Bubenstreich, und in Boris selbst wird die zerschmetternde Wucht jäher Schulderkenntnis zuletzt in wehrlosen Groll gegen einen tückischen Feind gewandelt. Das Gefühl der Notwendigkeit seines Untergangs ist ausgelöscht: „So nahm ich Gift aus Irrtum!“ Der Eindruck muß notwendig ein widriger sein.

Bei der Darstellung auf der Bühne sollen die beiden letzten Akte stark abgefallen sein. Dann würde die Wirkung der ästhetischen Wertung entsprechen, denn die groben Verzeichnungen Kühnes erstrecken sich, wie wir gesehen haben, vornehmlich auf den Niedergang der Handlung und die Katastrophe. —

Die Aufführung des Kühneschen Demetrius in Berlin 1858 befriedigte Otto Friedrich Gruppe so wenig, daß er sich zu einer eigenen Fortsetzung des Fragments entschloß, der er dann die schon mehrfach erwähnte literarhistorische Abhandlung im Druck beigab.

Hinsichtlich dieser Fortsetzung durch Gruppe können wir uns kurz fassen. Wir verweisen auf die oben gegebene Polemik gegen seine und Steins Auffassung über das Verhältnis der Andrei- und der Marfaszene. Die Steinsche Auffassung — noch dazu in schrofferer Form — war schon diejenige Gruppes.

Die Enthüllungen, die Andrei in der letzten Szene des dritten Aufzugs macht, haben infolgedessen auf Gruppes Demetrius eine sehr merkwürdige Augenblickswirkung und so gut wie keine dauernde Wirkung. Die augenblickliche Stimmung des Demetrius ist sehr zwiespältig. Keinesfalls glaubt er Andrei, er sieht in seinem Geständnis nichts als einen frechen Erpressungsversuch. Aber er erscheint trotzdem keineswegs als Herr der Situation, sondern, nachdem er erst „lachend“ ausruft „Er ist von Sinnen!“ läßt er sich doch gleich darauf vom Jähzorn hinreißen, den dreisten Narren niederzustoßen. Diese Tat muß bei der geringschätzigen Wertung des Verbrechers zum mindesten recht überflüssig erscheinen und ist durchaus nicht so berechtigt wie die Tat des Schillerschen Demetrius, dem, wenn er sich behaupten will, keine Wahl bleibt, als Andrei auszutilgen. Gruppes Demetrius ist auch nach der Szene mit Andrei fest von seiner Echtbürtigkeit überzeugt, und nur der übereilte Totschlag reut ihn:

Wohin riß fort mich mein gerechter Zorn! —
Es haftet Blut an meinen reinen Händen!

Dieselbe Stimmung dauert im vierten Akt. Nur mischt sich in seine Überzeugung von der Unglaubhaftigkeit des Toten doch ein Gefühl nagender Unruhe, das mehr gefühlsmäßig als verstandesgemäß begründet ist. Seine Unbefangenheit ist ihm genommen. In dieser Verfassung trifft ihn Marfa, die ihm zur Schicksalskünderin wird. Diese Marfa ist freilich auch nicht

die Schillersche. Gruppe läßt sie ausdrücklich Zeugin des Todes ihres Kindes gewesen sein, die schon vor der Begegnung äußert: „Tot ist mein Kind, die Toten stehn nicht auf." Dadurch scheidet Marfa ersichtlich als sittliche Potenz aus, und ihre utilitaristische Moral erscheint nur etwas gemildert durch eine Spur kindlich-abergläubischer Wunderhoffnung. Dieses Flämmchen erlischt in der Begegnungsszene. Bezeichnend ist übrigens, daß Gruppe das Schweigen der Schillerschen Marfa zu Eingang der Szene durch den konventionellen Gruß „Ich beuge mich vor Rußlands hohem Zaren" ersetzt — ein Beweis, wieviel ein paar Worte an tiefen Wirkungen zerstören können.

Die von Schiller geplante Marfa-Demetriusszene hat Gruppe — seine Gründe und ihre Berechtigung sind oben schon diskutiert — in zwei Szenen zerrissen, deren erste (IV, 3) die Aufgabe hat, Demetrius den Glauben an sich zu entreißen, während die andere (IV, 7) ihn und Marfa gemeinsam an der Arbeit zeigt, sich dennoch zu behaupten. Daß diese Zweiteilung der Szene einem sehr verhängnisvollen Irrtum entspringt, glaube ich dargelegt zu haben. Womit aber füllt Gruppe die Pause zwischen seinen zwei Szenen aus? Was kann Demetrius nach dem Höllensturz der ersten Szene noch beschäftigen?

Die Antwort ist außerordentlich befremdend. Nachdem Demetrius, allein gelassen, in einem etwas schwülstigen Monolog (IV, 4) seine Seelenqual offenbart hat, verliebt er sich — das banale Wort kommt einem für solche psychologische Unmöglichkeit von selbst in die Feder — in der fünften Szene in Axinia! Axinia nämlich kommt entgegen dem Schillerschen Plan als Bittende zu ihm. Und worum bittet sie? Um ehrenvolle Bestattung des toten Vaters? Nein, um Geld und Gut:

„O, schwer erträgt sich Niedrigkeit und Enge,
Wenn man in Hoheit und in Glanz erwuchs!"

Diese Vergröberung des Axiniacharakters ist schlechthin unverständlich, die einzige Erklärung dafür bleibt, daß sie von Gruppe offenbar gar nicht beabsichtigt ist. Jedenfalls aber scheidet Axinia ebenso wie Marfa als Faktor der Versöhnung aus. Auch ist des Demetrius Liebe zu ihr keine tyrannische Laune, sondern eine echte und tiefe, resigniert platonische Herzensneigung; sie ist nicht eine Stufe inneren Verfalls, sondern höchstens eine, wenn auch nicht dem Dichter, so doch dem Demetrius verzeihliche Sentimentalität.

Beinahe noch bedenklicher ist der Inhalt der sechsten Szene. Hier macht der Erzbischof dem Zaren Mitteilung von den revolutionären Umtrieben, die auf seinen Sturz abzielen. Dadurch wird wiederum eine Schillersche Absicht völlig verschoben. Der Konnex zwischen Charakter und Schicksal — die Charakterwandlung sollte die Entfremdung zwischen Zar und Volk herbeiführen — erscheint gelöst, die Kabalen springen unerwartet und nahezu unmotiviert als etwas ganz Neues auf, ihre Quelle ist ohne Verbindung mit dem Strom der inneren Handlung, die durch den Charakter geht. Die Gestalten, in die sich die Intriguen kleiden, haben zudem etwas unangenehm possenhaftes: Außer dem, „wenn auch nur

mutterseits“ legitimen Romanow erhebt sich, wie der Erzbischof erzählt, ein zweiter falscher Demetrius, dessen Lügengewebe, was wohl als tragische Ironie gemeint ist, den verachtungsvollsten Grimm des Zaren erweckt, der doch eigentlich in der gleichen Lage ist.

So sieht sich Demetrius zu energischer Abwehr genötigt und darum verbindet er sich (IV, 7) mit Marfa. Er betont geschickt die Interessengemeinschaft, die zwischen ihr und ihm besteht, und schlägt daneben Gefühlstöne an, die auf uns nicht recht überzeugend zu wirken vermögen. Schillersche Worte sind bis zur Blasphemie entstellt. So sollte Schillers Demetrius ausrufen „Scheine nicht meine Mutter! sei es!“ Daraus wird bei Gruppe „Du scheine meine Mutter — das genügt!“ Unter diesen Auspizien wird die rettende Allianz geschlossen.

Ein Tyrann wird dieser Demetrius nicht, wenigstens bleibt es bei recht schwächlichen Anläufen. Demetrius erscheint im letzten Akt als ein innerlich Zerrissener, der weder zum Guten noch zum Bösen mehr tatkräftiger Initiative fähig ist. Ja, er scheint bis zum letzten Augenblick noch Zweifel über seinen Ursprung zu hegen. Der letzte Antrieb zum Leben schwindet ihm durch Axinias Ermordung, deren Zukunft er selbstlos-edel genug sicher zu stellen suchte. Die Szene zwischen Demetrius und Marina nach Axinias Tode und vor der Trauung ist nicht ausgeführt. Demetrius ist lebensmüde und energielos:

„Die Krönung und die Trauung steht bevor —
Das Eine macht mich bang, das Andre traurig.“

oder:

„Vorbei, vorbei — wär' alles nur vorbei!“

oder:

„O wär' ich in des Klosters enger Zelle
Und nie gerissen in die arge Welt!“ —

ein Motiv, das ärgerlich an den zweiten Monolog der Jungfrau anklingt: „Frommer Stab, o hätt ich nimmer“ usw.!

Es bleibt bei alledem unerklärlich, warum dieser Demetrius den Betrug beging, sich als Zar zu behaupten. Seine Tat erscheint fast als eine Übereilung, die er nur zu gern abbüßt. Als die Verschwörer Marfa die Wahrheit abzudringen suchen, unterstützt er ihr Drängen, denn „Ich selber trage diese Zweifel nicht.“ Und seine letzten Worte sind ein Dank an den Mörder:

„Das traf! — Ich sterbe! Mein Wohltäter, Dank!
Vergebt, ihr Menschen, mir, Herr Gott, vergib!“

Es folgt noch der Tod der Marina, die wohl ohne Demetrius, aber nicht ohne die Krone zu leben vermag. Das Ende dieser ehrgeizigen, im Grunde kleinlichen Natur vermag nur abzuschwächen. Kommt hinzu, daß Plattitüden wie „Der Tod vereinigt Bräutigam und Braut“ zur Erzielung sentimentaler Wirkungen auf das Parterre verwendet werden.

Außerordentlich übel nimmt sich die allgemeine Zufriedenheit der Marfa, des Volks, des Erzbischofs usw. usw. am Ende aus, die ohne

Vertagung den Krönungsakt, der begonnen hatte, fortsetzen, nur daß eben statt des Demetrius ein Romanow einspringt. Es ist, als stände über der ganzen Handlung des fünften Aufzugs die banale Regisseurnotiz: „Änderungen im Krönungsprogramm vorbehalten."

Fassen wir zusammen: Keine einzige Figur dient den Schillerschen Absichten. Höchstens die Hauptzüge im Charakter des Boris, der freilich zur Vervollständigung der Idee durch den Gegensatz bei dem Mangel einer eigentlichen Charakterwandlung in Demetrius selbst nicht mehr nötig wäre, und der Umstand, daß Romanow das sittliche Prinzip vertritt, erinnert an den großen Torso; aber die Gruppesche Tragödie, die den Demetrius selbst, ohne ihn allzutief in Schuld zu verstricken, zur Erkenntnis kommen läßt und somit die Versöhnung durch den tragischen Charakter unmittelbar gibt, bedarf dieses Romanow als Träger der Versöhnung kaum. Die Schillersche Idee ist so vollständig begraben, daß es müßig erscheint, ihre Entstellung im einzelnen nachzuweisen. Wollte man im Sinne Gustav Freytags[68]) die Fabel des Gruppeschen Dramas extrahieren, so ergäbe sich etwa: Ein sittlicher Charakter wird wider Willen in Schuld verstrickt. Er wird innerlich schuldig, indem er in der Schuld verharrt. Dieses seiner eigentlichen, bis zuletzt fast ungebrochenen Natur widersprechende Verharren entnervt ihn, sodaß er weder zum Guten noch zum Bösen Entschluß und Tatkraft findet und nur im Tode Erlösung gewinnen kann.

Die sprachliche Ausführung ist sehr schwach. Bildliche Ausdrücke, wie z. B. die Worte des Hiob:

„O Herr, ich komme, wie die Welle kommt,
Ob auch gebrochen, immer kommt sie wieder —"

vermögen höchstens ungewollte komische Wirkungen zu erzielen und offenbaren das Unvermögen des Dichters vielleicht schlagender als lange Erörterungen. — —

Eine ausgeprägte Sonderstellung nimmt innerhalb der Schillerfortsetzungen die historische Tragödie „Demetrius" von Heinrich Laube ein, sowohl was ihre Anlage als ihre Wirkung anlangt. Dieser Vollendungsversuch ist der einzige, der einen Siegeszug über die deutschen Bühnen antreten durfte und zugleich vielleicht der, der es am wenigsten verdiente.

Laube hat sein Drama, das er drei Jahre nach der Uraufführung im Druck herausgab, durch ein sehr merkwürdiges Vorwort gegen die literarische Kritik gewissermaßen gepanzert. Er erklärt darin feierlich, daß es ihm völlig fernliege, sein Werk als eine Ausarbeitung Schillerscher Pläne ausgeben zu wollen. „Ich wollte jeden Anschein vermeiden, als ob ich Schillers Demetrius auszuführen gewagt hätte. Das ausgeführte Schillersche Fragment . . . wollte ich unsrer Bühne erringen, indem ich eine als Theaterstück haltbare Folge zu schreiben versuchte." Ebenda sagt er über seine Arbeit: „Sie versucht nur die Erledigung eines Themas, welches Schiller angefangen, und versucht diese Erledigung nur für das

[68]) Vgl. seine „Technik des Dramas".

Theater, nicht für die Literatur.“ Das ist nun eine sehr merkwürdige Sache. Ein angefangenes Thema zu Ende führen heißt doch wohl, wenn anders von der Einheitlichkeit eines Kunstwerks gesprochen werden darf, die Absicht des Anfangenden ausführen. Da nun Laube aber seinem Demetrius einen völlig anderen Charakter gibt als dem Schillerschen, so weiß man nicht recht, womit er auch nur ein literarischen Ansprüchen abholdes Publikum in die Illusion wiegen wollte, daß der Demetrius der ersten Akte derselbe wie derjenige der letzten Akte sei. Er selbst hat ja, wie er überdies unvorsichtigerweise in seinem Vorwort zitiert, einige Jahre vorher[69]) das Minimum von Ansprüchen, die an eine Vollendung des Fragments gestellt werden müßten, fixiert: „Eine nur leidliche Fortsetzung wäre mir sehr willkommen gewesen, um das Schillersche Fragment als organischen Teil eines ganzen Stückes dem Theater einzuverleiben.“ Wenn also auch Laube selbst verwehrt, sein Werk daraufhin zu untersuchen, wie weit Schillersche Absichten darin verwirklicht sind, so macht er doch den Anspruch, ein organisches Ganzes geschaffen zu haben. Das ist die sonderbarste Zwickmühle, die man sich denken kann. Wer ein organisches Ganzes zu geben sich anheischig macht, der erlaubt dem Publikum, aus der Fortsetzung auf den Anfang Rückschlüsse zu machen, er gibt vor allem das Recht, die sittlichen Anschauungen des Katastrophendichters zugleich für die Grundpfeiler der sittlichen Welt, innerhalb deren das Fragment steht, zu halten, und er bringt durch jede Verflachung der Idee nicht nur seine „Folge“, sondern den gesamten Entwurf bei der großen Menge in Mißkredit. Dazu kommt, daß Laube doch den Schillerschen Prosaentwurf benutzt, d. h. auf Theatereffekte hin ausgebeutet hat. Er erweckt also, zumal bei einem „unliterarischen Publikum“, bei dem er die Kenntnis seines vorsichtigen Vorwortes nicht voraussetzen darf, die Meinung, daß hier ein Berufener Schillersche Absichten ausdeutet und verwirklicht. Es geht nun einmal nicht, das pfiffige Aushilfsmittel des Schmierendirektors aus dem „Raub der Sabinerinnen“ in die Wirklichkeit zu übersetzen, der, um den Erfolg der ersten Aufzüge eines Römerdramas Titus Tatius zu retten, die Schlußakte von „Hasemanns Töchtern“ — eine „als Theaterstück haltbare Folge“ — spielt!

An diesen Kunstgriff aber fühlt man sich lebhaft erinnert, wenn man den ehernen Schritt des gepanzerten Schillerschen Helden herzklopfend durch die Reichstagsszene schreiten und dann zaghafter und zaghafter werden hört, bis sich endlich statt des trotzigen Kämpen ein büßendes Mönchlein leise aus dieser schlechten Welt davonstiehlt. Wie kommt diese wie ein Taschenspielerstück wirkende Metamorphose zustande?

Laube läßt erst am Ende des vierten Aufzuges, nachdem freilich schon vorher mancher Zweifel die Seele des Prätendenten bestürmt hat, seinen Demetrius durch Komla — den Andrei Schillers — Aufschluß darüber erhalten, daß er nicht der legitime Thronerbe, sondern nur ein Bastard des Zaren Iwan[70]) ist. Und was tut Demetrius? Er — tritt zurück und

---

[69]) „Das Burgtheater“. 1868.
[70]) Vgl. bei Schiller.

zwar, da dies nun einmal unter den obwaltenden Umständen nicht gut anders möglich ist, von Thron und Leben zugleich. Er vergißt sich zwar leider soweit, den frechen Burschen niederzustoßen, aber gleich darauf läßt er den Schwerverletzten verwahren, um seine wichtige Zeugenaussage im entscheidenden Augenblick zur Hand zu haben. Sodann beruft er ein Gericht der Großen des Reiches, appelliert an Marfa als höchste und einzige Instanz und läßt sich, als deren Entscheid gegen ihn ausfällt, reuig als armen Sünder erschießen, nachdem er noch vorher alle Welt wegen seiner Existenz um Verzeihung gebeten hat.

Nun sagte sich freilich ein so genauer Kenner des Theaters wie Laube, daß bei dieser Wendung die Gefahr bestände, daß das Publikum die „tragische Schuld" des Helden vermissen werde. Daß diese aber ein unerläßliches Ingredienz der Tragödie darstellt, war ihm in Fleisch und Blut übergegangen, nur freilich in jener seelenlos verflachten Weise der Schillerepigonen, die statt der der tragischen Welt immanenten sittlichen Ordnung Schillers nichts als ein kümmerliches Rezept von Sünde und Strafe kannten. Davon, daß die sittliche Idee die Seele des Dramas sein sollte, wußte man nichts, die „tragische Schuld" war für die meisten Vertreter des idealisierenden Dramas nichts als eine Handwerksregel, die nun einmal herkömmlicherweise nicht verletzt werden durfte sowenig als all die anderen technischen Vorschriften über Exposition, Verwicklung, Höhepunkt, Katastrophe usw., die geradezu zum Schema zusammengestellt wurden. Dieses Schema hat schlechthin nichts mehr mit der sittlichen Welt zu tun, die der Mutterschoß war, aus dem die tragische Welt Schillers belebt und beseelt hervorging, „Schuld und Sühne" waren nichts mehr als ein nun eben einmal notwendiges Requisit aus der dramaturgischen Rumpelkammer, das man, wenn es in einem Stoff wie dem Untergang des betrogenen, selbst nicht betrügenden Demetrius nicht lag, mit geringer Mühe hineingeheimniste. So hören wir denn Laubes Demetrius, nachdem die Begegnung mit Marfa die ersten schweren Zweifel in seiner Brust geweckt hat, bedächtig sagen:

Die Ahnung ist mir mehrfach aufgestiegen
Bei Komlas Schilderungen meiner Jugend:
Ich könnt' im Irrtum sein; die Eitelkeit
In mir hat diese Ahnung unterdrückt . . .
Da wär' ich schuldig . . .

Man sieht, Laube kommt billigen Ansprüchen gewissenhaft nach. Daß freilich dieser Charakterzug — Zweifel und Eitelkeit — in dem Demetrius des Schillerschen Versbruchstückes, das doch einen organischen Teil des Laubeschen Werkes bilden soll, in keiner Weise angedeutet ist, scheint ihm keine Skrupel zu machen. Dem Schillerschen Demetrius war seine Entdeckung als Zarensproß nur die Bestätigung angeborenen Selbstbewußtseins, er schildert sich selbst, wie er v o r seiner Entdeckung dahinlebte:

Der engen Pfaffenweise widerstand
Der mut'ge Geist, und mächtig in den Adern
Empörte sich das ritterliche Blut.

Und er zweifelte keinen Augenblick an der Legitimität seiner Ansprüche, im Gegenteil:

Nicht bloß an Zeichen, die betrüglich sind,
In tiefster Brust, an meines Herzens Schlägen
Fühl' ich in mir das königliche Blut.

Laube ist naiv genug, diese Verse im ersten Akt seines „Demetrius" den Helden sprechen zu lassen, den er dann nachträglich mit der Erinnerung an seine anfänglichen Zweifel bedrückt. Ja, er läßt ihn, nachdem Komla ihm seine wahre Abkunft entschleiert hat, noch viel grasser sich selbst widersprechen in den jämmerlichen Worten seines letzten Monologs:

Wär' ich ein Mann, der auf Eroberung,
Auf Neugestaltung hin geboren wäre,
Dann nähm' ich Unrecht in die linke Hand
Und in die rechte Hand mein Schwert und mähte
Danieder, was sich mir entgegenstellte,
— — — — — — — — —
— — — — Ich bin kein solcher,
Ich bin ein Kind der Mönche, ich muß sterben,
Wenn Unrecht schwer auf meiner Seele lastet.
Drum sei gefaßt für's Sterben, armes Herz.

Man sollte meinen, jeder denkende Schauspieler müßte von vornherein daran verzweifeln, diese beiden Seelen in einer Brust zu vereinigen. Aber Laube ruft in seinem Vorwort, indem er auf seines Demetrius Geständnis verweist:

Bin ich nun nicht der echte Zarensohn,
So ist mein Tun der Frevel eines Dünkels,
Ein wilder Frevel — wehe mir!
Ich habe schnöder Eitelkeit gehorcht,
Ich habe Blut vergossen in der Schlacht,
— — — — — — — — —
— — — — — — — — —
Ich hab' getötet mit der eig'nen Hand
Den Bösewicht, an dessen schnödes Leben
Nur das Gericht gerechten Anspruch hat —
Verwirkt ist all mein Dasein — —

triumphierend aus: „Ist das nicht Element in Fülle für tragische Schuld?" — eine Ausdrucksweise, die übrigens deutlicher als lange Erörterungen beweist, daß für ihn die tragische Schuld nichts weniger als die Seele der Tragödie bedeutet, sondern eben nur noch einen schlechterdings nicht zu umgehenden Paragraphen des kritisch-ästhetischen Strafgesetzbuches.

Man kann den Charakter des Schillerschen Demetrius nicht ändern, ohne die Idee des Ganzen, die eben in ihm inkarniert ist, zu erdrosseln. Beides hat Laube getan und sich obendrein gemüht, zwei sich wie Ja und Nein widersprechende Charaktere in einem Helden zu einer organischen Einheit zu verschmelzen: In der Reichstagsszene der königliche, heißblütige

Held, der als Knecht den Edelmann, der seine Ehre angetastet, niedergestochen hat, der in der Stimme des Schicksals, die ihn zum Thron ruft, die Stimme des eigenen Blutes erkennt und ihr unbeirrt folgt, der mit Königen wie mit seinesgleichen verkehrt, der königliche Edelmensch, in dem eigenes und göttliches Recht zu einer mystischen und doch höchst realen Einheit verschmelzen, und dann in der Katastrophe der blaßblütige Zweifler, der moralische Hypochonder, der büßende Mönch. Das heißt denn doch einen Herkulestorso zum Hermaphroditen ergänzen!

Nicht besser ergeht es der Marfa. Bei der Version Laubes fällt natürlich die Bedeutung dieser Gestalt als Trägerin der Versöhnung fort, da Demetrius selbst sein Schicksal als Sühne — auf diesen viel engeren Begriff ist die „Versöhnung" bei den Vertretern des idealen Dramas fast überall zusammengeschmolzen — empfindet. Aber Laube bedient sich ihrer, wie ja auch Schiller plante, als Hebel der Katastrophe, freilich in einer rein äußerlichen und widerspruchsvollen Art. Bei Schiller war es tief berechtigt, daß Marfa, die unbestechliche und unbeirrbare Mutter, in deren Blut sich die Stimme der Natur selbst über jeden Zweifel erhaben offenbart, vor Gott und aller Welt die verantwortungsvolle Entscheidung über die Echtheit der Geburt des Zaren trägt, aber die Laubesche Marfa ist eine völlig andere: Sie, die unglückliche Mutter, deren ganzes Sein auf die Entscheidung hindrängen müßte, die ihr der ersehnte und gefürchtete Anblick des Demetrius bringen soll, für die aller Lärm der Welt tot sein müßte, weil sie nur in sich selbst hineinhorchend dem dunklen Strome des Blutes lauscht, der beim Anblick des leiblichen Kindes rauschend in ihr steigen müßte, sie existiert für Laube nicht. Seine Marfa kommt, eine glücklich dem Nonnengefängnis entronnene Rächerin, in das Lager des Prätendenten, und findet dort, ehe sie noch den Sohn gesehen, also gleichsam auf der Schwelle des Allerheiligsten des Mutterherzens, Zeit, mit einem Schuisky, einem Hiob zu hadern und zu zanken. Sie steht dann ratlos vor dem, der sich ihren Sohn nennt, und bricht in die Worte aus, die überdies an Geschmacklosigkeit ihresgleichen suchen:

> Barmherz'ger Gott, und hast du unterlassen,
> Der Mutter, die das Kind geboren hat,
> Ein unzerstörbar Werkzeug einzuprägen,
> Ein Werkzeug, welches spricht, nein, welches schreit,
> Wenn Kind und Mutter endlich sich begegnen!

Aber am Ende der Szene — die überdies großenteils vor dritten sich abspielt — schreit dann dieses der Mutter unzerstörbar eingeprägte Werkzeug dennoch, nur schreit es — falsch. Als nämlich Demetrius, der ihre Ratlosigkeit als Gottesurteil hinnimmt, großherzig erklärt, er wolle jetzt das Gericht des Volkes gegen sich anrufen, da erkennt sie — obwohl sie vorher gerade seinen Edelmut gegen den toten Boris als giltigsten Beweis gegen seine Echtheit empfand — an dieser Seelengröße ihren Sohn:

> Mein Sohn! — So spricht mein Sohn. — Gerechter Gott,
> Hab Dank! Du sandtest mir ein herrlich Zeichen:

Das ist mein Geist, der mir entgegentritt,
Und dieser Geist ist mehr als Fleisch und Blut.
Du bist von mir, bist Leben meines Lebens!

Man sieht: statt der mit nachtwandlerischer Sicherheit ihren dunklen mütterlichen Instinkten folgenden Marfa Schillers gibt Laube eine reichlich emanzipierte Marfa, die zunächst kaltsinnig einen förmlichen Indizienbeweis gegen den Prätendenten führt und zuletzt, der Stimme des Geistes statt der des Blutes folgend, dem Irrtum anheimfällt. Es ist eine erschreckende Widersinnigkeit, daß diese Marfa dann zuletzt doch als höchste, ja einzige Instanz der Wahrheit über des Demetrius Sein oder Nichtsein entscheidet. Denn weder Demetrius, noch das Volk, noch die Geistlichkeit sind sich später völlig klar, ob Komlas Anklage mehr als ein lügenhafter Erpressungsversuch war und rufen als Gottesstimme das Urteil der Mutter an. Erst die Verleugnung durch sie wird für Demetrius zum Todesurteil, dem er sich willig beugt, das das Volk willig vollstreckt. Gedankenloser und äußerlicher konnte das Schillersche Motiv kaum verwendet werden.

Weniger ins Gewicht fällt daneben die ebenfalls völlig von Schillers Plan abweichende Führung der Axiniahandlung. Demetrius lernt Axinia, als er noch völlig vom Gefühl seines Rechts durchdrungen ist, kennen und lieben und gewinnt ihre Gegenliebe. Das wäre überaus ideeschädigend, wenn Laube die Charakterwandlung des Demetrius im Schillerschen Sinne geführt hätte, denn alsdann wäre eine wichtige Stufe des Verfalls ausgeschieden und der sentimentale Einschlag in dem verdüsterten Charakter wäre unpsychologisch und störend gewesen, der Laubesche Verzicht auf die Darstellung der Charakterwandlung überhaupt macht diese sekundäre Änderung dagegen nahezu nötig. Denn ein Demetrius, der die Rolle eines Tyrannen in der Politik mit großer Geste von sich weist, dürfte nicht wohl als ein Tyrann in der Liebe erscheinen; und wir müssen schließlich nur erstaunen, daß Laube diese Gedanken-Treulosigkeit gegen die angelobte polnische Braut nicht auch noch als „Element der tragischen Schuld" aufzählt.

Ebensowenig verschlägt der Ausfall der Romanowhandlung bei der Laubeschen Fortsetzung, da ihre Bedeutung eben ein integrierender Bestandteil nur der Schillerschen Idee ist, auf die Laube ja verzichtet. Auch die Borishandlung, die übrigens effektvoll aufgebaut ist, könnte aus demselben Grunde fehlen, doch ist sie um ihrer großen theatralischen Wirkungsmöglichkeiten willen ausgeführt worden.

Es erübrigt noch ein Wort über zwei wichtige szenische Umstellungen, die Laube vorgenommen hat, umsomehr als diese von Otto Sievers später akzeptiert wurden. Die erste betrifft das Schillersche Versbruchstück und ist mehr äußerlicher Natur. Laube eröffnet nämlich sein Drama mit den von Schiller der großen Reichstagsszene nachgestellten Einzelszenen zwischen Marina und den Polen, teils um eines wirksameren Aktschlusses willen, teils um die Reichstagsszenen vorzubereiten und den Zuschauer durch die Befürchtungen der für Demetrius' Schilderhebung interessierten Partei auf die Bedeutung des Veto im polnischen Reichstag hinzuweisen.

Die Idee des Ganzen ist durch diese Umstellung natürlich nicht tangiert, sondern es handelt sich lediglich um eine Frage des dramatischen Effekts, bei deren Entscheidung wir wohl dem gewiegten Theaterfachmann folgen dürfen. Im ganzen wird man sagen können, die Schillersche Folge der Szenen gibt einen stärkeren Auftakt, die Laubesche einen stärkeren Ausklang des Aufzuges.

Ganz anders liegt es bei der anderen Umstellung. Wie schon angedeutet, bringt Laube erst die Begegnung Marfas mit Demetrius und sodann erst die aufklärende Szene mit Komla. Dadurch werden alle die tiefen Wirkungen, die aus der Tatsache fließen sollten, daß Demetrius als ein Wissender und Schuldiger vor die vordem so ersehnte Mutter treten muß, preisgegeben. Statt dessen hat die Szene bei Laube nur die Bedeutung, den ersten Zweifel in Demetrius' Brust zu senken. Schaarschmidt behauptet im Vorwort zu seinem eigenen „Demetrius", der Kenner des Fragments vermisse bei Laube schmerzlich die Szene der ersten Begegnung zwischen Marfa und Demetrius — unrichtig, aber sehr bezeichnend dafür, wie wenig die Laubesche Szene das ist, was sie sein sollte.

Freilich im Schillerschen Sinne hätte Laube, da er auf die Wendung zum Betrug überhaupt verzichtet, die Szene niemals ausführen können, aber er hätte zumindest seine Marfa vor dem I r r t u m bewahren müssen, der ihr Ansehen als letzte Instanz in der Echtbürtigkeitsfrage schwer schädigt Er hätte am besten getan, Demetrius' Zusammentreffen mit Marfa mit der Katastrophe zu verbinden; auf diese Weise hätte er wenigstens einen Teil der unvergleichlichen Situation gerettet und seine Marfa durfte mit Fug als Richterin walten. Die Ausführung beider Szenen, der Marfa- wie der Komlaszene ist überaus schwach. So wirkt es wie ein Schlag, wenn Demetrius Komla anfährt „Du bist betrunken" oder wenn Komla den Zaren plumpvertraulich mit „Mein Junge" tituliert. Letzten Grundes schädigen solche Plattheiten ja nicht nur, wie oben ausgeführt, das tragische Pathos und vernichten die Einheitlichkeit des sprachlichen Stils, sondern sie bedeuten auch eine psychologische Verzeichnung insofern, als dem mit einem so hohen Gefühle seiner Würde und persönlichen Ehre von Schiller ausgestatteten Demetrius das Ertragen von Insulten zugemutet wird, die auch eine weniger empfindliche Natur nicht ertragen hätte.

Schließlich sei noch erwähnt, daß Stein u. a. nach ihm den Kern des Laubeschen Dramas in der Legitimitätsidee sahen. Das ist falsch. Solche Auffassung stände dem Dichter des Jungen Deutschland an sich schlecht zu Gesicht, sie ist aber auch in keiner Weise durch die Worte begründet, die Laube seinem Demetrius, der sich doch selbst richtet und also das Prinzip, dem er sich beugt, am genauesten bezeichnen kann, in den Mund legt. Laubes Demetrius aber mißt seine Schuld an allgemein-sittlichen Maßstäben und fällt zur Sühne persönlichster Verschuldungen, die gewissenhaft aufgezählt werden, nicht aber aus Liebe zu dem staatserhaltenden Prinzip des Gottesgnadentums. Laube selbst war sicherlich überzeugt, daß sein seelenloses Schema von Schuld und Strafe seine Stätte innerhalb der Grenzpfähle der Schillerschen sittlichen Welt habe und

hätte als Kern seiner Tragödie zweifellos die sittliche Idee reklamiert. Eine Verherrlichung des Legitimitätsprinzips lag ihm gänzlich fern, aber der Steinsche Irrtum erklärt sich aus den irreführenden Worten, mit denen Laube seinen Schuisky das ganze Drama schließen läßt:

Ein edler Mensch hat mit dem Tod gebüßt,
Daß er nicht voll aus Ruriks Stamm entsprossen.
Gott möge uns erleuchten, einen Zar
Zu finden, der so brav wie dieser Jüngling

Diese wegen ihrer Banalität übrigens vielbespöttelten Schlußworte sollen lediglich Schuiskys individuelle Ansicht widerspiegeln, während das Prinzip, das den Demetrius richtet, in seinem eigenen Gewissen zu suchen ist. Schuiskys Auffassung darf um so weniger als die maßgebende gelten, als Laube trotz aller Liebe, mit der er diese effektvolle „Glanzrolle" ausgestaltet hat, deutlich die Gebundenheit dieses Charakters an engbegrenzte ständische Vorurteile betont und ihn in Auffassungen einschließt, die wir nun und nimmer für diejenigen des Dichters selbst halten dürfen. Dieser Schuisky ist eine ehrliche Haut, aber eine weinerliche und subalterne Natur, die neben der Allmacht des legitimen Zaren keine anderen Götter kennt. Laube hätte gut getan, ihm nicht das letzte Wort zu lassen, daß er es aber getan, darf uns nicht über das Grundprinzip seines Dramas täuschen. Der Verherrlicher des Prinzips der Legitimität ist nicht Laube, sondern wie wir noch sehen werden, Hermann Grimm.

Alles in allem muß gesagt werden, daß Laube an Schillers Demetrius zweifellos nur den theatralischen Wert schätzte, während er für die Ideenwelt, denen diese Handlung erst entwuchs, kein Organ hatte. Er bemühte sich, eine an starken Effekten reiche Handlung für die Bühne zu retten, und schleppte „das ästhetische Gesetz von der tragischen Schuld" mehr als einen unerfreulichen, aber notwendigen Ballast mit sich. —

Viel enger als Laube suchte sich Heinrich von Zimmermann an Schillers Plan anzuschließen. Doch griff er nicht zum Vorteil seiner Arbeit gleichzeitig in nicht unbedeutenden Einzelheiten auf Gruppe zurück. Zu solchen zweifellos bewußten Gruppe-Reminiszenzen rechne ich vor allem den Teil der Handlung, der sich um Boris — Axinia — Romanow gruppiert. Hier wie dort offenbart Boris mit brutaler Offenheit vor seinem Ende vor aller Welt seine Mordtat an dem Zarenkind, um den Usurpator auf alle Fälle zu verderben. Hier wie dort ruft er selbst sterbend aus demselben Grund Romanow als rechtmäßigen Nachfolger aus, nur daß hier dieser angesponnene Faden merkwürdigerweise nicht weitergeführt wird; Romanow ist im Personenverzeichnis ganz gestrichen. Hier wie dort sucht Boris sterbend Romanow mit seiner Tochter Axinia zu verkuppeln. Mag man aber alle diese Eigenmächtigkeiten mehr unglücklich als ideestörend nennen, so baut Zimmermann weiterhin in einem Punkte auf Gruppe weiter, wo dieser schon zu weit gegangen war, in der Führung der

Demetrius-Axiniahandlung.[71]) Wenn Gruppe hier nur auf diejenigen Handhaben verzichtete, die Schillers Plan einer tyrannischen Liebeslaune und deren Zurückweisung für die Darstellung eines verfallenden Charakters und gleichzeitig für die Versöhnung bot, so ging Zimmermann bedeutend weiter, er machte aus einer gegenseitigen Liebe zwischen Demetrius und Axinia geradezu den Brennpunkt seines Dramas. Sein Demetrius zieht (3. Akt) in Moskau ein, noch im Vollgefühl seiner Legitimität, und erblickt an der Leiche des Boris dessen Tochter. Von diesem Augenblick an scheint Marina, seine polnische Braut, vergessen, und es beginnt ein stürmisches Liebeswerben um Axinia.

Der Effekt dieser Verschiebungen für die Idee des Dramas liegt zu Tage: Demetrius verfällt, ehe das Geständnis Andreis die sittlichen Fundamente seines Charakters zerstört, in eine Schuld, die um so tiefer ist, als er sie gar nicht als solche zu empfinden scheint.

Demetrius erscheint schon im Siege sehr schwächlich, seine Position wird durch eine freche Revolte seiner Soldateska im eben eroberten Kreml höchst ungeschickter Weise als erschüttert geschildert, und der in seiner Überzeugung noch legitime Demetrius sieht sich zu blutigem Strafgericht gedrängt. Wir erinnern uns, daß Schiller bestrebt war, die Hände seines Helden bis zur alles verwandelnden Andreiszene vom Blut armer Sünder rein zu halten, damit das finstere Richteramt des Demetrius n a c h der Andreiszene um so sichtbarer von der Gnade des noch von keinem bewußten Betrug Befleckten abstäche. Zimmermann zerstört auch diese Absicht und vernichtet damit zugleich den Kausalnexus, der zwischen der Charakterwandlung des Demetrius und der Revolte gegen ihn bestehen sollte. Die Verwirrung vollständig zu machen, dient nun die Liebe des Demetrius zu Axinia. Erscheint Demetrius schon vorher als schwächlich, so wirkt Axinias Anblick geradezu entmannend: „Ich bin Demetrius, ein Bettler nur," mit diesem unwürdigen Gestammel sucht er, der doch seiner Überzeugung nach Echtbürtige, die Liebe der Tochter des Stallmeister-Zaren zu gewinnen.

Im vierten Aufzug setzt dann auch — die Andreiszene hat noch immer nicht stattgefunden — die Gegenhandlung durch Marina ein. Der Tod Axinias wird beschlossen.

Der Andreiszene selbst geht nach Schillers Intention auch hier eine Begnadigungsszene voraus, während ihr eine Richterszene folgt. Demetrius schenkt (IV, 2) einem Popen, der gegen ihn gepredigt hat, die Strafe und verurteilt (IV, 9) einen vornehmen Russen wegen eines durchaus gleichwertigen Vergehens. Das beweist, daß Zimmermann bestrebt war, den von Schiller vorgezeichneten Linien der Handlung nachzugehen, wie er denn auch die Wandlung des Charakters ins Tyrannische nach Kräften zu geben sucht. Doch das Unvermögen ist ein völliges. Schon die Begna-

---

[71]) Vgl. Schiller bei Goed. S. 513: Demetrius kommt mit der Axinia später zusammen, erst nachdem er seine Geburt weiß, nachdem er seine Mutter gesehen, nachdem er schon in Moskau eingezogen.

digung des Popen erscheint durchaus nicht, wie sie sollte, als der Gnadenakt eines Reinen, sondern als Ausfluß menschenverachtender Staatsklugheit:

Ein Fürst, der herrschen will, darf mit der Kirche
Sich feindlich nicht entzwei'n. Wie dächtest du,
Wenn ich nun eine Pfründe, fett und reich,
Im schönsten Teile meines Lands dir gäbe?

Also statt der Gnade — Gesinnungsschacher!

Von diesem Demetrius kann es uns nicht befremden, wenn er dann in der Andreiszene nach der niederschmetternden Eröffnung — die Demetrius hier übrigens im Gegensatz zu Gruppe und in Übereinstimmung mit Schiller völlig überzeugt — sich auf die Allmacht des rollenden Rubels besinnt und dem Schurken ein Schweigegeld bietet:

Das Doppelte, was du verlangtest, biete
Ich dir an Geld, wenn diese Stunde noch
Du aus dem Lande ziehst.

Der Handel scheitert nur daran, daß Andrei etwas unbescheiden neben einer Rente von jährlich 10 Millionen Rubel den Fürstentitel und einige blühende Provinzen fordert. Dieser Preis erscheint Demetrius zu hoch und er stößt Andrei nieder.

Man muß sagen, an diesem Demetrius ist nicht mehr allzuviel zu verderben, und wenn Zimmermann sich in der Folge redlich müht, uns die Wendung seines Charakters zu den dunklen Mächten der Menschenverachtung und des Despotismus zu veranschaulichen, teilweise auch die Unzufriedenheit des Volkes und damit seinen Sturz aus diesem Charakter zu entwickeln, so bleibt das verlorene Mühe, zumal alle wirklich treibenden Motive der Handlung auch fortan nur aus dem Rivalentum zwischen Marina und Axinia gewonnen werden. Axinia gegenüber will Demetrius rein bleiben, er verzichtet auf ihre Hand, um sie nicht belügen zu müssen wie alle anderen. Freilich mischt sich in dies edle Motiv wieder die rechnerische Erwägung, daß Marina ihm zur Bändigung der Polen unentbehrlich ist. Daß Marina „fünf Minuten" zu spät von dieser Wendung zu ihren Gunsten hört, besiegelt Axinias Tod. Diese Mordtat wiederum veranlaßt Demetrius, Gericht über seine Gattin zu halten, und bei diesem Unterfangen, das ihm die Polen zu Todfeinden macht, geht er zugrunde. Die Verschwörung des Schiuskoj wird mehr als bekannt vorausgesetzt als dargestellt, und auch Marfas Mitwirkung ist auf ein Mindestmaß von Bedeutung zurückgeschraubt.

Diese Marfa ist übrigens auch ein Beweis mehr für Zimmermanns psychologisches Unvermögen. Aus unerklärlichen Gründen tilgt Zimmermann alle Zweifel, die die Schillersche Marfa vor der ersten Begegnung durchstürmen und läßt seine Marfa mit einem jubelnden Aufschrei und ausgebreiteten Armen auf Demetrius zustürzen, um sie im selben Augenblick schaudernd zurücktreten zu lassen. Die „Stimme der Natur" arbeitet mit scheinbar automatischer Promptheit. Von irgendwelchem Einfluß auf Demetrius innere Entwicklung ist diese Szene nicht, sie dient nur, seinen Sturz noch ein Weilchen aufzuhalten.

Nach Demetrius' Tod ersticht sich wie bei Gruppe Marina, die um ihre ehrgeizigen Hoffnungen betrogen ist. Wenn übrigens Stein die Charakterisierung der Marina durch Zimmermann rühmend hervorhebt, so ist das schlechthin unverständlich, diese polnische Fürstentochter benimmt sich brutal und zynisch wie ein gedienter Henker gegenüber Axinia und erinnert in fast keinem Zug an die stolze, wenn auch herzenskalte Frauengestalt des Schillerschen Fragments. Überhaupt tritt die Kluft zwischen Schillers Absichten und Zimmermanns Ausführung nirgends schroffer in die Erscheinung als da, wo er sich müht, vorgezeichnete Linien nachzuzeichnen. Wir erinnern uns, daß Schiller als letzte Phase der Erniedrigung seines Helden das frivole Geständnis Marinas, sie habe nie an ihn geglaubt, nach Axiniens Tode und unmittelbar vor der Trauung einschieben wollte; diese Szene führt Zimmermann aus, aber er reiht sie zeitlich n a c h der Trauung ein und läßt Demetrius, statt als Opfer selbstverschuldeter Schmach, als Rächer und Richter fungieren. Die Eröffnung Marinas weckt also das Edle in ihm zur Selbstbesinnung, anstatt ihn noch tiefer zu stoßen.

Die Hauptschwäche des Zimmermannschen Versuchs liegt also darin, daß er seinem Demetrius neben und vor der tragischen Schuld des Beharrens in der Lüge die Schuld der Treulosigkeit aufbürdet, die ihn vernichtet. So wird uns die Erfüllung eines Dutzendschicksals und eine Tragik ohne gleichen in ein und demselben tragischen Charakter vorgeführt, und der peinliche Eindruck waltet vor, daß das Interesse des Dichters durchaus bei der konventionellen Liebesverwicklung bleibt.

Der sprachliche Stil ist in den Partieen größter Leidenschaft, vor allem in der Sterbeszene des Boris, in der Andreiszene und der letzten Axiniaszene von einer unnötigen und nicht mehr zu überbietenden Roheit, während er sich in den übrigen Teilen auf dem Niveau dilettantischer Mittelmäßigkeit hält. —

Stilistisch und inhaltlich viel höher steht der Demetrius von O t t o S i e v e r s; als sinngemäße Vollendung des Schillerfragments kann freilich auch er nicht angesprochen werden. Zu diesem Urteil veranlaßt nicht die Tatsache, daß Sievers bewußt mit dem Prosaentwurf außerordentlich frei umgegangen ist, sondern seine ideezerstörende Ausführung des Hauptcharakters, merkwürdigerweise gerade der Punkt, in dem Sievers Schiller am treuesten zu folgen glaubte.[72])

Sievers ist in einigen Punkten „teils unbewußt, teils aber auch bewußt“[72]) Laube gefolgt, dessen Demetrius er wegen der von Schiller abweichenden Zeichnung des Helden ablehnte. Das Schillersche Versbruchstück übernimmt er in ähnlicher Weise wie Laube, vor allem mit derselben Umstellung der Szenen. „Nur den unausstehlichen stummen König der Reichstagsszene“[72]) hat er gestrichen. Auch in der verhängnisvollen

---

[72]) Vgl. Sievers' Vorwort.

Umstellung der Andrei-[73]) und der Marfaszene[74]) leistet er Laube leider Heeresfolge. Wir können hinsichtlich dieses wichtigen Punktes also nur auf die Ausführungen über Laube verweisen. Die Borisszenen hat Sievers völlig getilgt, ein Verlust, der allerdings bei seiner Version des tragischen Problems weniger schädigend ins Gewicht fällt als das bei einer wirklichen Vollendung des Schillerfragments der Fall gewesen wäre. Sievers' Demetrius bedarf, wie wir sehen werden, der Komplementierung der Versöhnung durch den Gegensatz nicht in so hohem Maße.

Über seine Hauptabweichung von Laube schreibt Sievers selbst: „Ich bin im Gegensatze zu diesem vor allem in der Entwicklung des Hauptcharakters dem Entwurf gefolgt." Diese vielverheißende Ankündigung hält der Nachprüfung nicht stand. In der Michail-Szene (III, 3), die übrigens stilistisch in ebenso unerträglichem Gaunerdeutsch abgefaßt ist wie bei den meisten Fortsetzern,[75]) wird Demetrius von seinem Usurpatorentum überzeugt. Und wie bei Schiller faßt er in einem Monolog, nachdem er Michail niedergestoßen, den Entschluß, sich dennoch zu behaupten. In der Sache also wendet Sievers sich wieder von Laube zu Schiller. Aber die Motive des Sieversschen Demetrius sind nicht die des Schillerschen. Wir haben bei Schiller allerdings darauf hingewiesen, daß die altruistische Erwägung bei Demetrius' Entschluß m i t sprechen sollte, daß sein Rücktritt das Reich in vielleicht noch furchtbarere Wirren stoßen könnte, haben aber gleichzeitig dieses Motiv auf ein geringes Maß der Bedeutung reduziert. Sievers macht daraus das Hauptmotiv:

Betrügen will ich nur, um zu beglücken.
Ist auch das Blut nicht echt in meinen Adern,
So sollen echt doch meine Taten sein.
Die Wunden, die das Schicksal schlug dem Volk,
Ich will sie als ein mildes Schicksal heilen.
Kommt her zu mir, ihr Müden und Belad'nen,
Ihr alle, die der Himmel traf wie mich . . .
Ihr meine Brüder, ihr leibeignen Scharen,
Ich will Euch führen zu der Freiheit Licht.

Diese Heilandspose hätte vielleicht das Entzücken R. v. Gottschalls[76]) erregt, mit Schiller dagegen hat sie nichts zu tun. Es darf wohl bestritten werden, daß die Jubelfanfaren, mit denen er seine völkerbeglückende Mission ausruft, auch nur im geringsten an den Demetrius der Reichstagsszene anknüpfen, der so feines Gefühl für das legitime Recht bekundet.

---

[73]) Der Laubesche Komla (Andrei) heißt bei Sievers Michail Bitjakowsky. Der Kenner des Fragments entsinnt sich dieses Namens als des in Unglitsch gemordeten Kindermörders.

[74]) Die Marfaszene spielt sich überdies wie bei Laube sehr ungeschickt vor Zeugen ab, und neben Mutter und Sohn, zwischen denen nur die unsichtbare, doch schreckhafte Sphinx eines dunklen Schicksals stehen dürfte, steht — Marina!

[75]) So findet Michail gleich eingangs auf Demetrius herzliche Begrüßung die Antwort: „Was soll der süße Brei?"

[76]) „Dramatische Parallelen."

Sievers' Demetrius wird auch in der Folge kein Tyrann, obwohl die Staatsraison ihn einmal zu einem ungerechten Bluturteil zwingt, sondern ein milder, herzensgütiger, unglücklicher Herrscher, der, statt innerlich unter einem Betrug, zu dem ihn ein gigantischer Trotz in tiefster Herzenszerrissenheit führen sollte, zusammenzubrechen, seinen Betrug durch königliche Taten zu justifizieren sucht. Stein denkt über diese Sünde wider den Geist Schillers sehr leicht: „Doch ist auch diese innere Umkehr — die Abwandlung zur Milde und unpraktisch weitgehenden Großherzigkeit — echt dramatisch und in ihren Konsequenzen voller Tragik." Das Letztere darf zugestanden werden, aber Sievers gibt wie Laube, wenn auch auf anderem Wege, eine weichliche Tragik, die nicht aus Schillerschem Geist geboren ist. Dieser Kardinalpunkt darf nicht als nebensächlich behandelt und über dem dramatischen Effekt einer zweifellos geschickten Szenenfolge vergessen werden. Die tragische Idee des Ganzen ist völlig ausgelöscht, darüber hilft keine Einzelschönheit hinweg.

Und Sievers zieht aus seiner Version, die er unbegreiflicherweise für diejenige Schillers hielt, alle Konsequenzen. So benutzt er vor allem die Axiniahandlung nicht, um den Charakterverfall seines Helden zu offenbaren, sondern um zu zeigen, wie das unverfälschbare Gold dieser Menschenseele, die in den großen Staatsaktionen zum Betrug gezwungen ist, in der Stille seines Hauses um so reiner schimmert. Axinia, selbst eine tiefsittliche Natur, hört seine ergreifende Beichte und spricht nicht das Verdikt des Kantschen Imperativs, sondern schüttet das Füllhorn der Sieversschen Liebe über den Unglücklichen aus. Und das ist ein weiterer sehr verhängnisvoller Griff. Axinia, als die Reinste, spricht für den Hörer begreiflicherweise das giltigste Urteil in sittlichen Dingen, und ihre Liebe verklärt Demetrius, zumal er wie sie hochherzig im Staatsinteresse, das die Ehe mit Marina befiehlt, entsagen, noch mehr, sodaß er nur mehr als ein unglückliches Opfer der Schicksalstücke erscheint, statt als ein Schuldbeladener zusammenzubrechen.

Und was stürzt diesen Demetrius? Zunächst eine Laube entlehnte Äußerlichkeit: Schuisky hört den Todesschrei des Michail „Du undankbarer Schuft — leibeigne Brut —" und zieht daraus seine Konsequenzen. Daß Schiller dieses Antriebs von außen nicht bedurfte, haben wir gesehen. In der Hauptsache aber stürzt Sievers' Demetrius darüber, daß sein Volk für seine großgedachten Reformen noch nicht reif ist:

> Auch viele hassen ihn: er wehrt dem Trunke,
> Gezierter Polensitte huldigt er.

Und die befreiten Leibeigenen?

> Erlöst? Ihr wißt nicht, was geschehn? — Befreit
> Vom Zwang, in trunk'ner Trägheit starrten sie;
> Karg ward das Brot, der Magen hohl.

So wird zwar die Katastrophe auch aus der Charakterwandlung entwickelt, aber nicht aus der Wendung zur Despotie, sondern aus einer völkerbeglückenden Josephsnatur, die die Schranken der Zeit nicht erkennt. So wird die Idee immer mehr verdunkelt und ins Gegenteil verzerrt:

Schuldig durch ein blindwaltendes Schicksal, stürzt dieser Demetrius durch die Unkultur seiner Zeit.

Der eigentliche Hebel der Katastrophe liegt in der Intrigue Schuiskys, der aus patriotischem Gewissen heraus Demetrius, den er wegen Michails letzten Worten in Verdacht hat, auf die Probe stellt. Er legt ihm gleichzeitig zwei Todesurteile zur Bestätigung vor, das eines Mörders und das eines Staatsverbrechers, der in der Trunkenheit die Echtbürtigkeit des Zaren bespöttelte: Demetrius begnadigt den Mörder und verdammt den Schwätzer. An diesem Verdikt erkennt Schuisky, daß Demetrius nicht der ist, der er scheinen will, und geht zur Verschwörerpartei über. Man lese über diese beiden Urteile, die Schiller weise durch die Andreiszene und die Marfaszene trennt, in dem Absatz über Schillers Plan nach, und man wird den Abstand des poetischen Wertes zwischen dem ursprünglichen Motiv und der Ausführung in stark vergröberter Manier erkennen: „Hübsch e r f u n d e n“ ist die Szene jedenfalls nicht zu nennen, wie Stein will, sondern nur: schwach ausgeführt. Bei der Art der Sieversschen Charakterführung wäre sie überhaupt besser unausgeführt geblieben; denn diese Szene ist bedeutungsvoll nur als Glied in einer Kette von charakterenthüllenden und charakterzerrüttenden Geschehnissen, in ihrer Isoliertheit ist sie belanglos. Aber sie zeigt, welche Wirkungen bei verständnisvollerer Nachfolge hätten herausgeholt werden können. Ein ganz anderes wäre es gewesen, wenn der Sieverssche Demetrius t r o t z seines idealistischen Entschlusses (Monolog) wider Willen durch das seelenzerrüttende Bewußtsein seiner Komödiantenrolle, durch die Mächte des Mißtrauens und der Furcht vor Entlarvung auf die Bahn des Schillerschen Demetrius gerissen worden wäre; eine solche Wendung hätte uns die Schillersche Idee beinahe in ihrer ganzen Reinheit vermittelt, aber Sievers bleibt bei diesem Anlauf stehen, oder er wendet vielmehr wieder, um seinen Helden zu läutern und des „tragischen Mitleids“ würdig zu machen.

Dabei soll nicht verkannt werden, daß Sievers seinen Demetrius wenigstens nicht wie die meisten Fortsetzer mit der Geste des reuigen Sünders weichlich enden, sondern ihn kraftvoll bei seinem Entschluß zur illegitimen Tat beharren und einen wehrhaften Männertod sterben läßt. Wie man denn überhaupt, die Sieversschen durchaus falschen Prämissen einmal zugestanden, die Konsequenz und dramatische Schlagkraft der zur Katastrophe führenden Szenen, besonders der Odowalsky-Marinaszene und der Demetrius-Axiniaszene anerkennen muß. Überhaupt, hätte Sievers unter eigener Ausgestaltung auch der Exposition ein völlig selbständiges Drama gegeben, so würden wir darin ein zwar dem Schillerschen tiefsinnigen Entwurf nicht vergleichbares, aber doch einheitliches und wirkungsvolles Drama besitzen; so aber krankt das Ganze unheilbar an der Unverschmelzbarkeit der Teile, an dem klaffenden Widerspruch zwischen Anlage und Ausführung, und wir müssen den Dichter, der Schillers Idee bis zur Unkenntlichkeit verdunkelt, a limine abweisen.

Nebenher sei noch erwähnt, daß Sievers seine Tragödie, wohl ohne Absicht, mit einer sehr störenden Reminiszenz an die Schlußworte des

„Wallenstein" ausklingen läßt. Der sterbende Demetrius wirft dem Verschwörer Schuisky eine Rolle zu. „Schuisky entfaltet die Rolle, liest und gibt eine heftige Bewegung zu erkennen." Darauf Hiob: „Nun, Schuisky, sprecht! Was kündet diese Rolle?" Und Schuisky: „Daß Fürst ich heißen soll von diesem Tage . . ." Wer sieht da nicht den intriguanten Piccolomini das kaiserliche Siegel erbrechen: „Dem Fürsten Piccolomini."?

Doch das sind Dinge, die durch den Strich eines Regisseurs beseitigt werden können, was nicht beseitigt werden kann, ist das Grundübel: Die Nemesis wirkt von außen und nicht im Innern des Helden, der, lebenswürdig und lebensfähig noch im Tode, durch eine „tragische Verkettung der Umstände — wenn es erlaubt ist, einmal von „tragisch" im unbestimmten Sinne des vulgären Sprachgebrauchs zu reden — zu grunde geht. Und doch gilt auch von dem Walten des Sittlichen: „Was wär' ein Gott, der nur von außen stieße?" —

Der Demetrius von A. Weimar (Auguste Götze-Weimar) will im Zusammenhang mit der Kühneschen Fortsetzung beurteilt sein. „Mit Benutzung von Szenen der Gustav Kühneschen Bearbeitung" steht auf dem Titelblatt des Dramas. Über die Art der Benutzung muß ein Wort gesagt werden, Die Verse und Szenen Kühnes sind in einer Weise verarbeitet, daß man nicht sagen kann, diese Szene ist von Kühne und jene von Weimar, sondern Weimar hat, wie sie's eben brauchte, bald ganze Szenen, bald Verse, bald Halbverse aus Kühnes Drama herausgerissen und ihrem Werke einverleibt, in den übernommenen Szenen (besonders den Jesimoffszenen des dritten Aufzugs) schaltet sie mit dem Wortlaut der Quelle so, als ob sie eigenes geistiges Eigentum verarbeite. Wollte man zwei verschiedene Drucktypen anwenden, um Weimars und Kühnes Anteil zu scheiden, so würde man im dritten, aber auch im vierten Akt ein unübersehbares Durcheinander der Lettern in Szenen, Versen, Halb- und Viertelsversen bekommen. Diese Art der Benutzung fremder literarischer Arbeit ist zweifelsohne — wenn auch der Verdacht des Sich-mit-fremden-Federn-Schmückens gegenüber der ausdrücklichen, nur freilich zu generellen Quellenangabe nicht aufkommen kann — eine unerlaubte Freibeuterei. Überhaupt muß man ja sagen, es ist eine merkwürdige Art, zu einer einheitlichen Vollendung zu gelangen, wenn man außer dem Fragment und dem eigenen Anteil noch Bravourszenen dritter Dichter hinzufügt. Auf diesem Wege käme man schließlich zu einem buntscheckigen Ganzen, von dem gesagt werden könnte: soviel Szenen, soviel Dichter!

Im übrigen läßt sich A. Weimar eine große Selbständigkeit der Auffassung nicht absprechen. Durch die ausgibigsten Quellenstudien — vgl. ihr Vorwort[76a]) — ist sie zu der richtigen Erkenntnis der Hauptaufgabe

[76a]) So gibt Weimar auch Schillersche Szenen, die sich bei anderen Fortsetzern nicht finden und z. T. noch nicht finden konnten; so besonders einen Teil von Demetrius' Monolog II, 6 (Steh', ew'ge Vorsicht, mir in Gnaden bei," bis: „Den Szepter schwingend, den mir Gott gegeben") nach den Veröffentlichungen von J. Minor. Die breite Ausführung der Gestalt des Kasimir samt der zu seiner Begründung notwendigen Details aus den von Schiller bald getilgten Lodoiska-Szenen gereichen jedoch ihrer Arbeit nicht zum Vorteil.

gekommen, den „Glücks- und Sinneswechsel des Demetrius“ darzustellen. Die Führung der Handlung freilich entspricht nicht dem Schillerschen Plan.

Zwar den Siegeszug des in seiner Selbstsicherheit sieghaften Demetrius bis zur Enthüllungsszene gibt Weimar besser als Kühne; doch ist z. B. die Szene, in der Demetrius durch seine Reinheit und Hoheit Soltikow für sich gewinnt, eine unangenehme Wiederholung der Szene zwischen Johanna und Burgund in der „Jungfrau von Orleans“: Soltikow naht feindlich, um das Trugphantom zu zerstören, Demetrius empfängt ihn mit ausgebreiteten Armen, wirft das Schwert weit von sich und redet mit beschwörender Stimme, Soltikow „sinkt überwältigt zu Demetrius' Füßen nieder;“ dazu ein entbehrliches Theatergewitter — kurz, all das mag in einem romantischen Schauspiel möglich sein, in Schillers „Demetrius“ gewiß nicht. Auch daß Demetrius Axinia *vor* der Jesimoffszene erblickt und durch unvorsichtiges Verraten einer jäh aufsteigenden Neigung schon jetzt die Energieen der Gegenhandlung (Odowalsky) entbindet, ist ungeschickt.

Die Enthüllungsszene ist in allen wesentlichen Teilen Kühnes Werk. Selbst Kühnes Entgleisungen (z. B. das mehrmalige Stechen u. a.) sind unbeanstandet in Weimars Werk übergegangen. Auch die allzu plötzliche Wendung zur Menschenfeindschaft — „Nieder mit ihnen! In den Staub mit allen“ — ist Kühnes Eigentum, sodaß hier nichts Neues darüber zu sagen ist. Aber der nach Kühnes Vorgang und mit starker Ausplünderung seiner Jamben an den Anfang des vierten Aufzugs gestellte Monolog des Demetrius bleibt an poetischem Wert weit hinter jenem zurück; er entbehrt aller psychologischen Feinheiten, die wir dort bewundern durften und gibt eigentlich nichts als eine durchaus ernst gemeinte Wendung zum Altruismus:

> Ich muß der Rechte bleiben; so nur rett' ich
> Von drohendem Zerfall mein Volk, mein Land.

Ein bedenklicher Mißgriff ist es auch, die Begegnungsszene mit Marfa so weit (Ende des vierten Akts!) von der Jesimoffszene zu trennen: bei Schiller beruhte ein großer Teil der unvergleichlichen Wirkung der Situation eben darauf, daß Demetrius in dem Moment der Erfüllung höchster Sehnsucht die jähe Enttäuschung wird und daß er ohne Zeit zu Fassung und Überlegung vor die Mutter gestellt wird.

In der Führung des Charakterwandels geht Weimar einen durchaus selbständigen Weg, der etwa in der Mitte zwischen Kühne und Schiller läuft. Blieb Kühne im wesentlichen bei der Darstellung eines passiven Stimmungswechsels stehen, wollte Schiller andrerseits das Werden eines Despoten in starker Handlung vorführen, so zeichnet uns Weimar wohl den „werdenden Tyrannen“ (Soltikow benennt ihn ausdrücklich so vor der Katastrophe), den *geworden*en aber bleibt sie uns schuldig, ja, der Werdeprozeß biegt plötzlich um und gipfelt in einer beispiellosen sittlichen Erhebung, die Laubeschen Rührtendenzen bedenklich nahe kommt.

Der zentrale Begriff der fallenden Handlung ist bei Weimar der *Verlust des Gleichmaßes*. So sagt Demetrius zu Kasimir:

Weißt du, mein Kind, was den beruf'nen König
Mehr noch als Kraft und Mut zum Herrscher hebt?

und antwortet selbst:

Das Gleichmaß ist's
Das ihn zum Herren seiner Leidenschaften,
Das zum Gebieter seines Selbst ihn macht.
Dies hehre G l e i c h m a ß — ich verlor es —

Das ist psychologisch durchaus richtig empfunden, aber das dem Verlust dieses Gleichmaßes bei Weimar entspringende steuerlose Schwanken zwischen Gut und Böse, Menschenhaß und Weltbeglückerrolle, Leidenschaft und Selbstbeherrschung, tiefster Melancholie und entschlossenem Aufraffen, Zorneshitze und begütigender Milde ist eine — nicht psychologische, aber — dramatische Unmöglichkeit und setzt eine unselbständigere und weichere Natur als den ausgesprochenen Tatmenschen des Schillerschen Planes voraus. Der Effekt ist statt der Geradlinigkeit des Schillerschen Entwurfs eine verwirrende Zickzacklinie, wie denn auch Soltikow ihn charakterisiert:

Selbst mit sich uneins, ohne Ruh' und Frieden
Trägt er den Zwiespalt aus sich selbst heraus,
Und halt- und ziellos steuert er sein Schiff.

Wie Demetrius' innere Entwicklung selbst, so schwankt auch das sittliche Urteil seiner Russen — und des Hörers zugleich — über ihn, das Hallelujah und das Crucifige klingt mißtönig durcheinander; vgl. die Kasimirszene im vierten mit der Alexei-Maschinkaszene im fünften Akt.

Das Charakteristischste an dem Weimarischen Demetrius ist seine völlige Unselbständigkeit. Wie Jesimoff ihm die Grundlage seines sittlichen Charakters zerstört, so verdankt er seine innere Läuterung Axinia. Wie bei Kühne gibt Hiob im Interesse seiner Kirche Demetrius' Gedanken die Richtung auf Axinia. Aber nicht so entschlossen wie dort weist Demetrius bei Weimar den Versucher seiner Treue von sich. Zwar herrscht er ihn an: „Schweige, Versucher, denn ich gab mein Wort," aber er gibt ihm doch zugleich, als er von ihren Klostergedanken hört, den Befehl, sie vorzuführen. Diese despotische Sinnenlaune ist durchaus in Schillers Absicht gezeichnet.

In Klostermauern? Heute? Nimmermehr!
Nicht wiedersehen will sie mich? — Sie muß.
Sag', daß der Zar sie ruft und bring' sie her.

Die Wirkung der Begegnung mit ihr aber ist völlig Weimars Erfindung. Axinia wird, ohne es zu ahnen und zu wollen, an dem Halbgesunkenen wieder die Erzieherin zur Sittlichkeit. Sie hält ihn für echt, seit sie ihn sieghaft im Kreml einziehen und Gnade und Milde von seiner Stirn leuchten sah, und sie preist — Demetrius in seiner Situation muß jedes Wort als schneidende Ironie empfinden — in „unbewußter Extase" überschwänglich die Macht der Wahrheit:

Auf deiner Stirne glänzte es so hell,
So licht und rein wie gottgesalbtes Recht.
— — — — — — — — —
Und weil
Dein erblich Recht und weil die Allmacht selbst
Dich auf den Thron führt, darf ich dir nicht fluchen.

Demetrius fragt „erbebend“:

So schützt mich nur mein Recht vor deinem Fluch?,

und Axinia spricht, ohne es zu wissen, sein Urteil:

O hättest du es nicht, Demetrius!
Kröntest du rechtlos dich mit Ruriks Krone,
— — — — — — — —
Du wärst der unglückseligste der Menschen,
Fluch und Verdammnis läg' auf deinem Weg.'

Demetrius entläßt das Mädchen tieferschüttert, und ihre Worte, die er später des öfteren halblaut wiederholt, klingen fortwirkend in ihm nach. Zwar ist er zunächst noch weit von dem Entschluß zur Resignation entfernt, ja, der für ihn begeisterte Kasimir bestärkt ihn durch überschwängliche Schilderung aller Hoffnungen des Volkes auf ihn im Entschluß, sich zu behaupten: „Fort mit dem Zagen, ... des Landes Not und Zwiespalt ist mein Recht.“ So entschlossen tritt er Marfa — jetzt endlich — gegenüber und gewinnt sie (die Führung der Szene ist Kühne nachgebildet) für sich. Aber er lebt doch nur noch seiner Mission, seinem Volke und besonders den Bedrückten dieses Volkes in einer politisch unklugen Weitherzigkeit. Selbstischen Wallungen entsagt er, so schwer es ihm auch z. B. fällt, auf den Besitz Axinias zu verzichten. „Nach innerem Kampfe mühsam sich fassend“ gibt er Hiob die Weisung: „Nach meiner Krönung gehe sie von hinnen; Ich geb' sie frei.“ Es treibt ihn zu ihr, und die Furcht vor selbstvergessenen Geständnissen hält ihn zurück; er fürchtet:

Daß ich zu ihren Füßen sinken müßte,
Und ihr gestehen, ihr nur ganz allein
Auf dieser Welt, ihr: daß ich rechtlos bin.

Noch empfindet er stärker die Notwendigkeit, den Zaren als den sittlichen Charakter zu behaupten, und er erwartet das alte Gleichmaß von der vollzogenen Krönung. Durch Kasimir bittet er Axinia „mild und sanft“, daß sie, wenn die Glocken zur Krönung laden, für ihn „des Himmels Segen heiß erflehen solle.“ Da führt Marinas leidenschaftliche Eifersucht die wohlvorbereitete Krisis herbei. Sie wirft Demetrius Undank und Treulosigkeit vor, die um so schwerer wögen, als er „ganz ihr Geschöpf sei“, die von Anfang an die armselige Lüge seines Anspruchs durchschaut und ihn dennoch zum Throne erhoben habe. Demetrius steht sprachlos vor Entsetzen und faßt sich dann: „Ich will die Welt nicht mehr nach dieser Stunde.' Einen Moment denkt er daran, sie zu ermorden, aber die Tat widert ihn an. Da reißt ihn die Schreckensbotschaft aus der Unschlüssigkeit: Axinia ist von Marina vergiftet.

Er trägt die Sterbende — es ist übrigens psychologisch unverständlich, daß er nicht lieber mit der sterbenden Geliebten allein bleibt — aus ihrer Kammer auf die Bühne. Er gesteht ihr flüsternd die Lüge seines Daseins und erhält ihre Verzeihung. Da erhebt er sich geläutert durch das „Ewig-Weibliche": „Engel, schlaf in Frieden! — Ich kröne mich mit Ruriks Krone nicht."

Diesem Entschluß bleibt er treu, und es bleibt nur unerfindlich, warum er nicht selbst rasch ein entschlossenes Ende macht, statt die theatralische Katastrophe einer mit Mord endenden Krönung zu inszenieren:

Nein! — Heute soll es sein — Und heute enden
Das Gaukelspiel von einem falschen Zaren!

(für sich)

Ich konnte herrschen nur im Glanz des Rechts
Und sterbe an der Lüge meines Daseins!

(zu Hiob)

Tu, Priester, nun, was deines Amtes ist!

Es entfaltet sich der ganze bühnenwirksame Pomp der Krönung, welcher die Anerkennung durch Marfa voraufgehen soll. Doch Demetrius selbst hält die schwankende Zarin von der Lüge zurück:

Nein spricht der Gott, der dich erleuchten soll!
Entweih' den Altar nicht durch eine Lüge!

Marfa tritt zurück, und aus der Menge fällt der tödliche Schuß. Demetrius läßt sich sterbend an Axinias Leiche führen und bricht dort zusammen: „Sieh, ich halte Wort — Ich trete — ohne Krone — vor den Richter!"

Man sieht, statt den durch den Verfallsprozeß des tragischen Charakters vermittelten Sieg der sittlichen Ordnung zu geben, versichert uns Weimar unmittelbar und affirmativ durch Fall und Läuterung des Helden von dem Walten der sittlichen Mächte; statt der herben, männlichen Tragik eine rührselige, feminine Kost. Diesen Eindruck zu verstärken dient all das sentimentale Beiwerk, mit dem Weimar die Haupthandlung umrankt und das in der Preßkritik und bei Stein[76b]) laute Bewunderung gefunden hat. Wir wissen, daß Schiller seinen Helden im Niedergang völlig isolieren wollte, kein Freund, keine treue Seele sollte um ihn sein, und wenn an die Verwendung des treuen Kasimir in der Katastrophe gedacht war, so war es nur, um Demetrius mit ihm, der ihn in Sendomir gekannt, über sein einstiges Sein und Wesen wie über Fremdes und Längstverschollenes reden zu lassen. Weimar umgibt den schuldigen Demetrius wie einen geliebten Kranken mit einer nicht mehr zu überbietenden Gefühlsseligkeit: Die liebende Axinia, der schwärmerische

---

[76b]) Im übrigen gründet sich Steins Besprechung dieses Dramas nur auf den Eindruck der Uraufführung. Das Buch lag zur Zeit der Drucklegung seiner Abhandlung noch nicht vor. Daraus erklären sich — da Stein die Streichungen der Weimarer Regie nicht kennen konnte — die irrigen Behauptungen, Romanof scheide aus und von Kühne weiche Weimar in der Jesimoff-Borisszene durch Ausschaltung der Wendung ab, daß Jesimoff den sterbenden Boris zuletzt noch mit der Wahrheit höhnt.

Kasimir, der väterlich gütige Hiob, der treue Diener Alexei und sein Mütterchen Maschinka, von dem Demetrius sich küssen läßt — „kurzum, es tut wohl, wenigstens einige treue Seelen um den von allen Seiten Verratenen zu sehen“ (Stein). Das alles geschieht aus dem, wie Stein sagt, „wohlberechtigten Gefühl“ heraus, „daß es bei Schiller niederdrückend wirkt, daß Demetrius auf seiner einsamen Höhe, umgeben von knechtischer Unterwürfigkeit und kalter Berechnung, von Falschheit und Verrat, keinen einzigen wahren Freund hat.“ Schiller häuft, um das Furchtbare der Nemesis zu mehren, alles Düstere auf die Akte des Niedergangs. Wer das zu ertragen zu schwachnervig ist, lasse die Finger davon. Diese Sentimentalität ist nichts weniger als „wohlberechtigt“.

Lob verdient dagegen die Führung der Gegenhandlung, insofern sie weit wirksamer als bei Kühne in fast stets verfolgbaren Zusammenhang mit dem Charakterwechsel des Helden gesetzt ist. Erwähnt wurde schon als Folge des verlorenen Gleichmaßes das geschickt zur Anschauung gebrachte Schwanken der Volksgunst, die bald schönfärbend (vergl. Kasimirs Bericht), bald verurteilend (vergl. die Alexei-Maschinkaszene) schamlos übertreibt. Diese Volksstimmungen sind als Imponderabilien in der Politik, die sie auch zur Zeit des Absolutismus zweifellos schon waren, geschickt benutzt. Nur der Gegensatz der Begnadigungsszene vor der Enthüllung Jesimoffs und der Gerichtsszene nach ihr wäre besser durch Handlung zur Anschauung gebracht worden. Statt dessen ist er in die im Volk kursierenden Gerüchte verflochten worden, die soviel Erlogenes enthalten, daß der Hörer keine Möglichkeit hat, die Wahrheit gerade dieses Berichtes und seine Bedeutung zu erkennen, zumal er aus Schuiskys Munde stammt.

Seine erbittertsten Feinde schafft sich Demetrius selbst in den Großbojaren, die einzige Waffe gegen sie verliert er in den Polen. Es ist fein empfunden, wie die Sympathien des über seinen Ursprung aufgeklärten Demetrius fast ausschließlich bei den unteren Schichten des Volkes weilen, die er großherzig, aber unklug bedenkt. Die um ihretwillen angegriffenen Kirchenschätze geben die Möglichkeit, ihn des Sakrilegs zu bezichtigen, die Freigelassenen selbst werden von ihren einstigen Herren nicht mehr ernährt und streichen in marodierenden Banden durchs Land; die Großbojaren werden durch das unvermittelte Aufräumen mit jahrhundertealten Traditionen unklug vor den Kopf gestoßen. Aber das kümmert Demetrius wenig:

Stramm halte ich die Zügel,
Mein Fuß liegt fest und stark auf ihren Nacken,
Sie biegen oder brechen.

Wie er mit diesen reizbaren Großen umspringt, zeigt uns anschaulich die Szene mit Schuisky und Odowalsky, die nach Kühnes Muster geschrieben, aber zu ungleich wirksamerem Ende geführt ist. Der vornehme Russe und der Pole, die durch ihren Hader den Zorn des Zaren reizen, werden nicht wie bei Kühne zu einer wenn auch nur scheinbaren Versöhnung gezwungen, sondern wie Schulbuben abgekanzelt und aus dem Zimmer geworfen.

Beide gehen mit kaum unterdrückten Racheschwüren ab; die stärksten Kräfte der Gegenhandlung sind wirksam durch den in despotischer Aufwallung weit übers Ziel schießenden Demetrius entfesselt. Selbst den greisen Soltikow, den einzigen dieser Großen, der aus reiner Überzeugung seine Sache verfocht, belehrt seine Menschenerfahrung, daß dieser sprunghaft in seinen Launen wechselnde Mensch nicht schuldlos sein könne, und er zieht seine schützende Hand von ihm. Auch das zuletzt entscheidende eifersüchtige Geständnis Marinas, sie habe nie an ihn geglaubt, wird geschickt als Ausbruch einer Schwergereizten geschildert: Ihre Eifersucht auf Axinia scheint ihr um so gegründeter, als der Zar gegen sie selbst seit ihrer Ankunft barsch und streng ist:

Mit strengen Worten hat er mich gezwungen
Es (sc. russisches Kostüm) anzulegen. — Er ist sehr verändert
Der schöne Jüngling mit den sanften Blicken.

Schließlich geht die Zurechtweisung der Gesandtschaft Sigismunds, der dem „Großfürsten" statt dem Cäsaren seinen Glückwunsch entbietet, weit über das Maß politischer Klugheit und — unnötigerweise auch — fürstlicher Würde hinaus:

Er sprang vom Throne und verlangte drohend,
Daß sie „Der Imperator" lesen sollten.
Sie weigern's — — — — — —
— — — — — — — —
Da kannt' er sich nicht mehr vor Zorn und Wut,
Er schmähte wild und grollte so gewaltig,
Daß alle Polen rasch den Saal verließen.

Aber die im ganzen dramatisch wirksame Führung der Gegenhandlung kann für die Unzulänglichkeit der Haupthandlung und die Verwässerung der tragischen Idee nicht entschädigen.

Erwähnt sei noch, daß Weimar die große Reichstagsszene weder wie Schiller den ersten Akt eröffnen, noch wie andere Fortsetzer schließen läßt, sondern ihn zwischen Einzelszenen einschließt, sodaß der starke Auftakt ebenso wie der wuchtige Ausgang des Aufzugs preisgegeben wird. Doch ist in diesem Aufzuge das kalt berechnende Kalkül der Marina und ihre Gleichgiltigkeit gegen die Legitimitätsfrage im Gegensatz zu Kühne wieder hergestellt. —

Beruhte Weimars Hauptfehler auf dem dramatisch unmöglichen Schwanken des Helden, so schädigt Franz Kaibel den seinigen unheilbar durch eine ästhetisch unwirksame Entschiedenheit und Konsequenz im Bösen. Zeichnete Weimar den werdenden Tyrannen und blieb uns den gewordenen schuldig, so gibt uns Kaibel den gewordenen und bleibt uns den Werdeprozeß schuldig.

Schon im ersten Akt büßt dieser Demetrius die Sympathien, die er sich beim Hörer durch die Reichstagsszenen — von Kaibel ohne innere Notwendigkeit als „Vorspiel" vorausgeschickt — erworben, guten Teils ein. Nicht der von unsichtbaren Schutzengeln auch durch augenblickliches

Ungemach siegreich vorwärts geführte Held Schillers steht vor uns, sondern ein mit ungewöhnlich viel Widerwärtigkeiten ringender und ihnen nicht gewachsener Durchschnittsmensch. Der Eindruck ist natürlich nicht erstrebt, aber er ist infolge der verständnislosen Ausführung Schillerscher Andeutungen und infolge mangelnder psychologischer Gestaltungskraft unabweisbar. Eine erste Niederlage darf wohl für den Augenblick einen jugendlichen Helden, der felsenfest auf des Allmächtigen, ihn und sein Recht leitende Hand baute, tief erschüttern, aber eine solche Schwächlichkeit, wie sie der Selbstmordversuch des Kaibelschen Demetrius und seine Beurteilung durch die Umgebung offenbart, ist ein gröblicher Mißgriff. „Ihn schlug Feigheit nieder schon ins Knie," muß der Zarewitsch sich von einem Bielski vor Zeugen sagen lassen, und seine Selbstbeherrschung dem Unverschämten gegenüber kann nicht imponieren. „Mit einemmal verliert sich rasch die Würde," muß ihn Razin belehren, und wir können hinzufügen, daß der tragische Held in den Augen des Zuschauers alles eher als sie einbüßen darf. Auch die Szenen, die im dritten Akt der Glebszene — Gleb heißt Schillers Andrei bei Kaibel — unmittelbar voraufgehen, zeigen, daß Demetrius nicht Herr seiner Situation ist. Als er dem habgierigen Polen verachtungsvoll einen Beutel Gold vor die Füße wirft, muß er sich von Opalinski anfahren lassen:

Willst du mir meinen edlen Namen schmähn,
So schütze deine wackelige Krone,

und Demetrius' Tatlosigkeit dieser Pöbelei gegenüber weckt selbst in dem treuen Soltikow, der sogar angesichts des sicheren Untergangs nicht daran denkt, ihn zu verlassen, den Entschluß, die Partei eines so Unwürdigen aufzugeben. Die Worte, mit denen Demetrius ihn hält, verraten kaum Weltklugheit, geschweige denn ein stürmisches Gefühl für persönliche Ehre:

Ihr Herren, achtet nicht auf jene Narrheit.
Gar mancher muß dem Augenblick verzeihen,
Weil er dem nächsten viel verdanken will.

Die darauf folgende Szene mit den zur Unterwerfung nahenden Ratsherren hätte Gelegenheit gegeben, Demetrius' natürlich-gnädige Gesinnung v o r der Enthüllungsszene ins rechte Licht zu setzen, zumal das einen die Idee wirksam beleuchtenden Kontrast zu der von Kaibel gleichfalls ausgeführten düsteren Szene mit den Moskauer Ratsherren n a c h der Enthüllungsszene gebildet hätte. Aber Kaibel läßt seinen Demetrius schon den Nowgorodern mit einem vollgerüttelten Maß ungroßmütigen Hohns und berechnender Kargheit entgegentreten; man kann es kaum anders als ein hämisches Aufreißen alter Wunden bezeichnen, wenn er diesen Männern, die an ihre Iwan gegenüber bis auf eine Verzweiflungstat geübte Loyalität erinnern („Wir waren deinem Vater wohlgesinnt, wenn auch der Haß uns einst zu Gegnern machte"), ungroßmütig erwidert: „Was, dünkt mich, edle Herren, Euch schlecht bekam!" Und statt dem Himmel dafür zu danken, daß die Sendboten auch dieser Riesenstadt mit Brot und Salz zu ihrem angestammten Herrn kommen, philosophiert er in einem Monolog über diese Krämerseelen:

So fließt das Sein, das sie auch Leben nennen,
Dahin als träger, faulig lehm'ger Strom,
Bis sie zum Tod die fetten Beine strecken. (sic!)

Das sind schwere Mißgriffe, die das Interesse für den Helden außerordentlich schwächen, ehe er in der Enthüllungsszene ein anderer wird. Diese Glebszene selbst ist außerordentlich schwächlich. War bei den übrigen Fortsetzern Klage zu führen, daß der Machinator des Betruges keine Größe besitze und nur die Verkörperung des Niedrig-Gemeinen sei, so ist Gleb sogar dieses Schimmers frechen Verbrechertums entkleidet und als schwachsinnig-redseliger Alter gegeben, dem jedes Gefühl seiner Schuld oder seines Verdienstes fehlt und der ganz erschrocken ist, daß Demetrius sich bisher für echt hielt. Diese Version nimmt der entscheidenden Szene natürlich jede tragische Größe, und es entsteht ein ästhetisch schiefes, d. h. poetisch unwahres Verhältnis zwischen Ursache und Wirkung.

Noch mehr verfehlt ist die Art der Charakterwandlung. Wir haben auch bei früheren Fortsetzern schon beanstandet, daß der Übergang von Gut zu Böse sich mit der blitzartigen Schnelligkeit vollzieht, die dieser Wandlung in Lessings „Faust" zugeschrieben wird — und mit solcher Schnelligkeit kann in der Tat Unschuld in Schuld, nie aber ein sittlicher Charakter in einen völlig schurkigen verkehrt werden —, aber keiner der früheren Fortsetzer teilt in auch nur annäherndem Maß den Fehler Kaibels: er läßt Demetrius nicht, ohne daß er's weiß und will, allmählich durch die knechtende Macht seiner Lage zu einem anderen werden, als er ist und sein will, nein, er weckt in ihm durch die Glebszene den kaltbewußten Entschluß, von jetzt ab Schurke zu sein:

Fluch dir, du feile Schöpferkraft des Lebens,
Fluch all und jedem, der mich je gestützt,
Fluch dir, Natur, und höre meine Stimme:
So wie du mich zum eig'nen Spott geboren,
So will ich alles dir zum Spotte kehren.
Was Vater, Mutter, was noch Freund und Bruder,
Was Feind und Untertan, sie sollen tanzen,
Daß dir, du Schöpfer, droben schwindeln soll!
Hast du zum Herren mich im Witz geschaffen,
So will ich ihn in Aberwitz verkehren.

Es bleibe dahingestellt, ob Kaibel mit solchen Deklamationen bewußt an Schillers „Räuber" anknüpfen wollte; ist das der Fall, so würde es auf ein völliges Verkennen der Unterschiede in der beiderseitigen Situation hinauslaufen. Über Kaibels Demetrius ist jedenfalls durch die Feststellung, daß er bewußt nicht nur zum Betrüger, sondern auch zum Schurken wird, der Stab gebrochen. Er will schlecht sein, statt daß er's werden muß. Er wird nicht unter Seelenmartern zum Tyrannen, er ist's mit einmal.

Von jetzt ab zeichnet Kaibel seinen Helden als fertigen, konsequenten Tyrannen, und seinem Charakter wird zudem eine starke, schon bei der Ermordung Glebs wirksame Dosis Zynismus beigesetzt, die den unerträglichsten Eindruck macht. Die Behandlung der Moskauer Gesandten ist schon nur noch ein Stück Hundedressur. Die Wirkung der Begegnung mit Marfa wird völlig dadurch aufgehoben, daß Demetrius durchaus ohne Gemütsanteil nur mit der auf den Erfolg gerichteten Verbrecherspannung entgegensieht. Er hat vor, „Mutterlieb' in Rachsucht zu verwandeln, die kaltberechnend mit der Lüge geht." Der Waise Axinia gegenüber ist er in der zuchtlosen Offenbarung seines Sinnenkitzels brutal, auch hier seiner Gemeinheit sich zynisch bewußt; es blitzt ihm die Idee auf, sie durch Beseitigung Romanows zu kirren:

Es steigt ein Plan auf, der bewunderswert,
Mit der Tyrannis kommen die Ideen,

frohlockt er selbst.

Schwer glaublich erscheint es, daß dieser Demetrius „vernichtet" durch Marinas frivoles Geständnis steht; die Würdelosigkeit, daß er sich von ihr „feigherz'ger Narr" titulieren läßt, vermag nach dem, was er sich schon vor der Glebszene bieten ließ, kaum mehr zu wirken. Der Revolution steht der Tyrann zwar bis zuletzt, wie er soll, zornig-aufrecht gegenüber, aber sein letztes Wort „Kühn war das Spiel! — Ich hab's verloren!" ist eine hohle Prahlerei; dem Leben dieses Zaren fehlte nichts so sehr als Kühnheit und Größe.

Ähnliche Verzeichnungen wie im Hauptcharakter liegen auch in den übrigen Gestalten vor, doch erübrigt es sich, diese im einzelnen zu analysieren, nachdem das völlige Scheitern mit der Idee des Dramas dargelegt ist. Besonders tief sinkt Marfa unter das ihr zukommende Maß von Größe herab, ihr Muttergefühl kommt neben der Rachsucht kaum zur Geltung. Sie treibt unter geschwätzigen Bauern offen Propaganda für den Usurpator und muß sich dabei von einem alten Bauern ihre Rachsucht in einer Weise vorwerfen lassen, die tiefe Nachwirkungen in ihr hat; in der Katastrophe endlich ist ihre Rolle unwirksam, weil sie Demetrius innerlich längst verachtet. Das Facit ihres Lebens zieht sie selbst:

Ein Bauer lehrt' mich, nie käm' Glück aus Haß!
Auf blinden Haß gegründet war mein Trachten,
Und deshalb bin ich steuerlos zerschellt.

So groß wie die Unfähigkeit in der Gestaltung der Idee ist die technische Unzulänglichkeit. Dafür ein paar Beispiele:

Der erste Akt exponiert nochmals die Vorgeschichte des Demetrius durch die Verlesung eines unendlich langen Manifestes, das sich inhaltlich mit der Rede vor dem Krakauer Reichstag im „Vorspiel" deckt. Dieser Krakauer Reichstag ist eben kein Vorspiel, sondern als Exposition ein integrierender Bestandteil der Tragödie selbst.

Die Borishandlung wird völlig durch eine pessimistische, übrigens wenig tiefe Lebnsphilosophie erdrückt, die in Dialog und Monolog überwuchert. Boris ist völlig Fatalist und wirkt wie eine Wallensteinkarrikatur.

Die Entdeckung der Unechtheit des Demetrius und damit sein Sturz wird durch einen deus ex machina herbeigeführt: wir erfahren in der Verschwörerszene plötzlich von einem Vetter des Schiuskoi, der sowohl den toten Knaben einst in Uglitsch gesehen hatte als auch Gleb und die Ursache seines Todes kannte.

Als Moment der letzten Spannung wollte Schiller die Lossage des Demetrius von den Polen benutzen, wodurch er einen Augenblick Luft erhält. Bei Kaibel sagt sich Demetrius zwar von den Polen los, aber den Verschwörern ist das völlig gleichgiltig.

Der erste Akt, der eigentlich die steigende Handlung bringen soll, wirkt mehr als Akt des Niedergangs und schließt mit einem die Schwierigkeiten des Demetrius hier viel zu stark betonenden „Vivat Polonia!" ab.

Auch sprachlich ist dem Drama jeder Wert abzusprechen. So wird z. B. aus Schillers Wort „O, diese goldenen Tropfen sind mir willkommen" bei Kaibel das Schwächlich-Unsinnige: „O, gold'ne, heilig-hohe Tränenflut . . ." Kurz, ideell, technisch und sprachlich kommt dieser dilettantische Versuch als Fortsetzung des Schillerschen Fragments nicht in Frage. —

Der letzte Vollendungsversuch wurde im Schillerjahr 1909 durch Karl Emil Schaarschmidt der Öffentlichkeit übergeben. Seine Fortsetzung steht, wie der Verfasser im Vorwort sagt, auf dem Standpunkt eines möglichst treuen Nachgehens der von Schiller vorgezeichneten Richtlinien, ja, der Dichter ist sich nur zweier erwähnenswerter Abweichungen von Schiller bewußt. Einmal glaubte er dem ersten Aufzug einen wirksameren Abschluß geben zu müssen, indem er durch Tilgung der Szene zwischen Mnischek und Marina das „Vivat Marina Russiae regina!" an den Aktschluß rückte. Daß das keineswegs originell, sondern in vielen früheren Fortsetzungen ebenso vorgebildet ist, ist belangloser als der Umstand, daß Schaarschmidt gewissermaßen als „Ersatzdehnung" für die ausgefallene Szene vorher eine Szene einfügt, in der sich Bitjägowsky — der Schillersche Andrei; über den Namen vgl. oben bei O. Sievers — an Demetrius heranzudrängen sucht und von den Polen vor die Tür gesetzt wird. Auch das ist nicht originell, sondern eine, wenn auch nicht in dieser Weise, auch schon von Schiller erwogene, aber mit Recht verworfene Wendung; die Art, in der Schaarschmidt den Betrüger hier einführt, ist doppelt bedenklich, da durch die Art seines Abgangs „(He Opalinsky, gib ihm einen Fußtritt!" „Naus!") der Machinator der Intrigue von vornherein ins Komische gezogen wird. Auch über die zweite von Schaarschmidt bewußt vollzogene Abweichung von Schiller, die Einführung Axinias schon in den Tula-Szenen, und die dieser Verschiebung zu Grunde liegende Auffassung ist schon oben gehandelt. Schaarschmidt beklagt, daß bei Schiller Demetrius Axinia so spät kennen lerne, aber Schiller wollte eben in der tyrannischen Sinnenlaune des Zaren den Verfall des gewordenen Betrügers symbolisieren und konnte die Figur also erst nach den Szenen in Tula brauchen. Schaarschmidt ist freilich der merkwürdigen Ansicht, Schiller habe in Demetrius' Neigung das „plötzlich-

elementare Verlangen der schuldbewußten nach der reinen Menschenseele" malen wollen, und führt deshalb mehrere Werbe- und Liebesszenen aus, die das Ganze außerordentlich schädigen. Davon noch später.

Schaarschmidts Charakterzeichnung des Demetrius bis zur Enthüllungsszene ist in vielem besser als z. B. bei Kaibel, doch fehlt es auch hier nicht an bedauerlichen Mißgriffen. Die Respektlosigkeiten des Hetmanns Korsela (Korela) im zweiten Aufzug — „nun so reiten wir wieder nach Hause!" — schädigen den beabsichtigten Eindruck der Majestät des Prätendenten und seines unbeirrbaren Vorwärtsschreitens. Und schlimmer noch ist eine offenbar von Laube inspirierte — Laubes Demetrius ist die einzige Fortsetzung, die Schaarschmidt in seinem Vorwort namentlich erwähnt — Stelle in der zweiten Szene des dritten Aufzugs unmittelbar vor der Begegnung mit Bitjägowsky:

> Er (sc. Bitjägowsky) kommt, um sein Versprechen zu erfüllen,
> Das Rätsel mir zu lösen und die Schlange
> **des Zweifels,** die in schwacher Stunde hier
> Noch immer züngelt, abzutun auf immer.

Über diese Zweifel (vgl. bei Laube: „Der Zweifel ist mir mehrfach aufgestiegen" usw.) ist schon zur Genüge gehandelt. So sei hier nur nochmals betont, daß der Demetrius der Reichstagsszene himmelweit von solchen Regungen entfernt ist, und daß sie eine Entstellung der Idee und des Charakters bedeuten, da das Recht des Demetrius sittlich eben ganz und gar nur auf dem völligen Durchdrungensein von dem Gefühl seines göttlichen Rechts beruht.

Die Bitjägowsky-Szene selbst ist so, daß sie allein den Schaarschmidtschen Versuch völlig vernichtet. Bitjägowsky kommt zum Zaren, „um jetzt gründlich dir den Star zu stechen" und erzählt ihm: „Es war ein schweres Stück, dich hochzubringen." Dann erzählt er alle Phasen seines Betrugs mit widerwärtiger Behaglichkeit und schließt: „Den größten Witz der ganzen Weltgeschichte hab' ich gemacht!" Jedes Wort der Kritik über solche Plattheiten wäre zuviel. Demetrius mordet darauf den Schurken in einer Weise, die grotesk weit über alles hinausgeht, was selbst Kühne-Weimar boten: Demetrius zieht einen Dolch, der Verbrecher aber „hat mit einem geschickten Griff ihn blitzschnell umfaßt und schnappt mit den Zähnen nach der rechten Hand", indem er unter wütendem Schimpfen hohnlachend versichert- solche Künste habe er von japanischen Ringkämpfern gelernt. Das Dschiu-Dschitsu, wie wir den kunstvollen Kampf danach benennen müssen, setzt sich noch eine Weile fort, bis der Zar infolge seines anormal langen linken Arms den Sieg davonträgt, er ersticht den Schurken, und da dieser weiterlärmt, sticht er mit einem „Bist du noch nicht tot?" nochmals zu. Diese Szene darf als der Gipfel der Geschmacklosigkeit bezeichnet werden. Das Gespräch, das Demetrius darauf mit dem Leichnam, den er in sitzende Stellung rückt und dessen baumelnder Kopf zu allen Fragen nickt, setzt das burleske Genre erfolgreich fort.

Die Wirkung der Bitjägowskyszene anlangend, ist Schaarschmidt der Stein-Gruppeschen Ansicht: sein Held ordnet seine Gedanken und klammert sich an den Gedanken, der Betrüger habe wohl aus Gewinnsucht gelogen und Marfa werde ihm die beglückende Gewißheit, daß er dennoch ihr Sohn sei, zurückgeben:

Mutter, Mutter!
Wie sehnt sich meine Seel' und wird zum Kinde,
Die alles hofft nur noch von dir. Gebier mich
Zum zweitenmal!

Die Unhaltbarkeit der zu Grunde liegenden Ansicht haben wir dargelegt, und wenn es nötig wäre, würde der Ausführungsversuch der Steinschen Ansicht durch Schaarschmidt den Beweis indirekt noch einmal liefern, daß auf diesem Wege die Psychologie des tragischen Charakters höchst verworren wird. Der Wahrheitssucher durfte vor allem nicht, wie Schaarschmidt will, mit ausgebreiteten Armen und dem Jubelruf „Mutter!" auf Marfa zustürzen, das vermag nur als Übertölpelungsversuch zu wirken. Und daß die furchtbare Enttäuschung, die diesem Schaarschmidt-Steinschen Demetrius die Verleugnung durch Marfa bringen muß, ihn augenblicklich „rasch gefaßt" und zu langatmigen Tiraden bereit findet, ist poetisch unwahr. Was darauf folgt, scheint geschaffen, um die ganze — doch von Schaarschmidt nicht beabsichtigte — Unaufrichtigkeit, Hohlheit und Seelenlosigkeit seiner beweglichen Phrasen darzutun. Demetrius entsinnt sich nämlich in Marfas Armen des jungen Mädchens, das er eben vor der Unterredung an der Tür erblickt hatte, Axinias, und „aus der letzten Umarmung sich lösend" fragt er: „Wer war das junge Mädchen, meine Mutter, das ich die Hand dir küssen sah?" Als Marfa der Antwort ausweicht, flüstert er lüstern vor sich hin „O liebenswürdiges Geheimnis, dich — dich möchte ich wohl kennen."

Das Schlimmste ist, daß das alles von Schaarschmidt durchaus nicht als Zeichen innern Verfalls, sondern als das bewußte „elementare Verlangen" gemeint ist. Die ganze Szene über bleibt Demetrius in einer an Kleists[77a]) „Prinzen von Homburg" erinnernden Weise zerstreut und vernachlässigt wichtige Staatsgeschäfte, wie den Empfang des Moskauer Gesandten: „Gut, lieber Odowalsky, erled'ge das!" Diese Interesselosigkeit ist nicht aus Gleichgiltigkeit und Menschenverachtung, sondern nur

---

77a) Solche Anklänge sind bei Schaarschmidt überhaupt sehr häufig. Ebenfalls an den Prinzen von Homburg — des Kurfürsten Musterung über die erbeuteten Schwedenfahnen — erinnert die völlig gleichartige Szene, in der Boris' Feldherren die eroberten Polenfahnen besehen (II, 3): Basmanoff liest von einer Fahne ab: „Polonis sit honoris sempiternus dux" und Mestislawsky erwidert, als sei er bei Fehrbellin dabei gewesen, „das hat der Vogel heute nicht gehalten." Selbst das Schlafreden des mondsüchtigen Prinzen ist bei Demetrius nachgebildet (II, 4).

Aus Wallenstein entlehnt ist der scheiternde Versuch des Boris, durch sein Erscheinen noch einmal die offene Revolution zu ersticken. Ebenfalls von dort stammt der Vers „So treibst du's mit dem Papste (den Schweden) nur zum Schein?" usw.

aus verliebter Gedankenlosigkeit zu erklären, und der Eindruck ist der einer schwer zu überbietenden Würdelosigkeit.

Auch inskünftig hat die Liebe des Demetrius zu Axinia — wie denn überhaupt der tragische Charakter zwischen Gut und Böse in der Schwebe bleibt — nichts despotisches. Er umwirbt die Spröde mit Bibelversen und entsagt ihr endlich, indem er sich großherzig bezwingt.

Von der Wandlung zum Tyrannischen wird nur gelegentlich erzählt. Die schlaglichtartig die Wandlung beleuchtenden bekannten Gegenszenen — Begnadigung und Gericht — sind auch hier nicht in Handlung umgesetzt, sondern werden durch schmähsüchtige Bürger berichtet. Wie wenig überhaupt Schaarschmidts Demetrius innerlich verbraucht wird, beweist das glänzende Zeugnis, das der edle Basmanoff ihm noch im Niedergang ausstellt:

> Er ist der rechte Zar nicht, doch ich wollt',
> Er wär's. Ja, hätte meinethalben
> Ein glücklicher Betrug Moskaus Geschichte
> Verbessern mögen. Denn was kommen wird
> Nach ihm — Zar Wassili Schuiskoi? — ich
> Bin nicht begierig, es zu sehen.

Die Idee ist dadurch bis zur Auflösung verderbt, zumal dieser minderwertige Schuiskoi wirklich Sieger bleibt und die Figur des Romanow — Schaarschmidt sieht in der Einführung dieser für die Versöhnung so wichtigen Figur nichts als ein höfisches Kompliment an Maria Paulowna — gestrichen ist.

Was den Schaarschmidtschen Helden stürzt, sind teils großgedachte Reformen, teils aber und vor allem ein kleinliches Reformieren in Dingen der Etikette und der Lebensführung, durch das er sich sein Volk entfremdet. Die psychologische Begründung dieses unklugen Sich-Hinwegsetzens über eingewurzelte, an sich gleichgiltige Bräuche ist natürlich zum Teil auch die Menschenverachtung des Zaren, aber diese Quelle kommt einem hier kaum zum Bewußtsein. Das rührt daher, daß diese von Demetrius eingeführten Reformen — Barttracht, Tabakrauchen, Tischmusik, Bärenhatz, Kalbfleischessen usw. usw. —, die für den Russen des siebzehnten Jahrhunderts einen Bruch mit heiligen Väterbräuchen bedeuteten, uns heute als lächerliche Bagatellen und Selbstverständlichkeiten erscheinen, und es ist poetisch unwahr, daß der tragische Held wegen einer Tischmusik zu Fall kommt, mag das seinem historischen Vorbild zehnmal so ergangen sein. Dieser Demetriuscharakter der fallenden Handlung bei Schaarschmidt ist geradezu ein Schulbeispiel dafür, wie die historische Wahrheit die poetische erdrücken kann. Der Fleiß, mit dem der Verfasser aus Karamsin und Pantenius solche Züge zusammenlas und in langatmigen

Dialogen und Senatssitzungen verkörperte, wäre einer besseren Sache würdig gewesen.[77b])

Schlecht wird Schaarschmidts Demetrius nicht, das bezeugt auch seine bis zur Selbstaufopferung gehende Großmut gegen Marfa, die seine Bitte, die in Uglitsch verehrten Gebeine des toten Prinzen entfernen zu lassen, nicht zu gewähren vermag:

(sanft) Nun wohl!
Kannst du es nicht, so ist es ein Verhängnis
Und wird dich kosten — deinen zweiten Sohn! —

Das bezeugt ferner neben Basmanoffs glänzender Einschätzung die stürmische Liebe Marfas zu ihm, die sich den Verschwörern mit einem „Tötet mich lieber!" entgegenwirft. Das bezeugt ferner die Neigung der sterbenden „reinen Seele" Axinia wie sein eigenes Verhalten. „Ich will ein Ende sehen der Komödie," entscheidet sich Demetrius an Axinias Leiche; und wenn auch sein entschiedenes Auftreten den Verschwörern gegenüber eigentlich das Gegenteil dieses Entschlusses beweisen zu sollen scheint, so stirbt er doch endlich mit dem befreiten Aufatmen: „Willkommen — (er drückt mit Inbrunst seine Hände auf die tödliche Wunde) — das ist Wahrheit, wieder Wahrheit!"

Schlecht wird dieser Demetrius nicht, wohl aber würdelos bis zur Undarstellbarkeit. Das ist vor allem die Folge der Szene mit Marina im vierten Akt, die übrigens ungeschickterweise n a c h statt v o r der Trauung stattfindet. Marina schleudert Demetrius nicht, wie Schiller wollte, zornig-höhnisch das Geständnis ins Gesicht, sie habe ihn nie für echt gehalten, nein, sie zwingt ihn selbst zu dem demütigenden Geständnis: „— hier! Auge in Auge! Einzige Waffe sei der Blick! (sie fixieren einander; Demetrius wendet den Blick) M a r i n a (siegreich): Komödiante! D e m e t r i u s (verwirrt):

Ah, Marina,
Wenn, was ich selbst nicht ahnte, durch Umstände
Es schien — wenn du geglaubt, daß ich dich täuschte,
So war es deine Pflicht . . . du lachst?

Dieser verlegen stotternde Demetrius gleicht einem ertappten Schulknaben, und Marina macht sich über ihn lustig. „Im Romane deiner Vergangenheit ist alles möglich!" Er macht bei seinem kläglichen Abgang vollends den Eindruck eines Pantoffelhelden:

[77b]) Im Zusammenhang mit dem Streben nach einer solchen durchaus schädlichen historischen Treue steht auch der Umstand, daß Schaarschmidt auch im Drama ausdrücklich, statt die Ereignisse enger zu knüpfen, das Jahr verstreichen läßt, das in der G e s c h i c h t e zwischen dem Einzug in Moskau und dem Sturz des Betrügers legt. Marfa erzählt plötzlich im fünften Aufzug: „Noch ist kaum ein Jahr ins Land gegangen." Das ist unnötig und technisch ein arger Verstoß, da dem Hörer bis dahin das Verstreichen von so langer Zeit unmöglich zum Bewußtsein gekommen sein kann und er nun mit einmal aus der poetischen Illusion in eine Geschichtsrepetition gestürzt wird.

Demetrius (in ohnmächtigem Grimm die Fäuste ballend): Weib!
Aus deiner Nähe! (Ab nach rechts.)
Marina: Geh zu ihr und klage
Dein Leid, o invictissime!

Der sprachliche Stil des Ganzen ist wohl durch die Belegstellen genügend illustriert, Erwähnung als charakteristisch verdient höchstens noch die Prügelkomik, mit der Schaarschmidt eine Anregung Schillers „vertieft". Boris sollte im Fall soviel Würde besitzen, daß er einen Unglücksboten fürstlich ablohnt, bei Schaarschmidt lohnt er mit einem Beutel Gold und — einer Verschreibung auf zwanzig Knutenhiebe „der Ordnung halber"; worauf der Beschenkte, „mit der einen Hand das Gold sich vor die Augen haltend, mit der andern, worin der Zettel, sich den Rücken reibend," abtritt. Ganz in den Stil dieser unangebrachten Komik fällt der Witz, mit dem der Verfasser in den Volksszenen des zweiten Aufzugs zu wirken sucht: Bürger vertreiben sich dort in Erwartung des Hochzeitszuges die Zeit mit Späßen. Der Eine sagt: „Ratet: Was ist das stärkste Glied der Moskowiter?" und ein anderer antwortet: „Das stärkste Glied der Moskowiter? Hör' mal, du bist hier in anständiger Gesellschaft!" Dieser Zotenstil bezeichnet wohl den äußersten Punkt, bis zu dem die Schillersche Sprache entwürdigt werden konnte. Alles in allem erscheint es eher wie ein Hohn als eine Huldigung, wenn dieses Machwerk, das hundert Jahre nach des Großen Tod sein Erbe verdarb, mit der Schillerbüste geschmückt vor die Öffentlichkeit trat. —

Auch der kürzlich verstorbene Martin Greif war davon überzeugt, „daß Er zur Erde selber müßte kehren, der Einzige, der es vollenden könnte," wie er im Prolog zu seinem Nachspiel die tragische Muse sagen läßt. Aber es schien ihm unerträglich, bei dieser Erkenntnis zu resignieren und er suchte nach einem anderen Wege, das Fragment für die Bühne zu „retten". „So ist denn," schreibt er in seiner Vorrede, „angesichts jener fehlgeschlagenen Versuche, die Frage in mir entstanden, ob nicht auf mittelbarem Wege erreicht werden könne, was auf unmittelbarem mißlungen ist." Das Ergebnis dieser Reflexion ist eine Art Festspiel: Das Fragment Schillers, dessen Text sorgfältig und unter Benutzung auch der G. Kettnerschen Ergänzungen revidiert ist, eröffnet den Theaterabend. Nach Marfas Monolog tritt dann die tragische Muse in persona auf und bereitet auf eine Gedächnisfeier vor. Diese besteht in einer ziemlich hausbackenen Totenklage, einer Familienszene am Abend nach Schillers Tod, in der Lotte Schiller, Wilhelm und Karoline Wolzogen, Karl Leberecht Schwabe und Schillers Diener Rudolf den unersetzlichen Verlust durchsprechen und die Art der Bestattung des Toten weitläufig erörtern. Ihr persönlicher Schmerz wird durch Karoline durch den Hinweis auf Schillers letztes, nun Fragment gebliebenes Werk, Demetrius, abgeleitet. Dann erscheint die tragische Muse und trägt schlecht und recht in großen Zügen den Abriß des Planes episch vor; die Hauptmomente ihres Vortrags werden durch lebende Bilder unterstützt.

Der Versuch Greifs mußte doch erwähnt werden, wenn auch eine Besprechung im einzelnen sich erübrigt, da natürlich von einer Wandlung der tragischen Idee nicht die Rede sein kann. Aber Greifs Gedanke muß a limine abgewiesen werden. Wir haben, wenn die schweren Rhythmen, in denen die Schillerschen Menschen sich aussprechen, verrollt sind, begreiflicherweise wenig Stimmung, die Rührseligkeiten des gewiß braven Karl Leberecht Schwabe und des biederen Gottfried Rudolf anzuhören und uns für die umständliche Erörterung „ärgerlicher Störungen“ [77c]) bei der Bestattung Schillers zu interessieren. Auch daß Greif kühnlich sein Nachspiel als „organische Einheit“ bezeichnet, kann die Divergenz zwischen den bürgerlichen Szenen und dem theatralischen Auftritt der Muse nicht beheben. Und selbst wenn der „rhapsodische Vortrag“ der Muse etwas schwungvoller wäre als der nüchterne und äußerliche Abriß der Handlung, den sie gibt, so müßte er gegen die unmittelbar sinnfällige Wirklichkeit des Fragments seiner epischen Natur nach abfallen. Ein solches Nachspiel könnte auch ohne die vielen Schwächen des Greifschen Versuchs immer nur abschwächen, und das ist denn doch wohl nicht bezweckt. Ich sollte meinen, es bedarf weder einer solchen noch einer anderen „Rettung“. Man belasse das Fragment in seiner Gestalt und begnüge sich damit, es vielleicht an bedeutungsvollen Tagen einem erwählten und vorbereiteten Publikum vorzuführen. Alsdann wird gerade das Niederrauschen des Vorhangs über den farbenprächtigen Szenen wie das Rauschen der Schwingen des Todesengels selbst anmuten und wird eindringlicher und erschütternder von der Unersetzlichkeit des Verlustes reden als alle wortreichen Totenklagen. Es wäre nicht die schlechteste Folge des Fragments, wenn es gerade als solches die Nachdenklichkeit des Hörers antriebe, sich still in die Gedankenwelt Schillers zu versenken und in den Skizzen des großen Toten dem nachzuforschen, was er uns geben wollte. In diesem Sinne *soll* das Fragment den Hörer *unbefriedigt* entlassen. Diejenigen Zuschauer aber zu befriedigen, die „sich zuletzt in ihren Erwartungen auf einen ausgiebigen dramatischen Genuß notwendigerweise enttäuscht fühlen“ [78]) liegt kein Anlaß vor.

Soll damit aber der Stoffkreis der Demetriushistorie überhaupt als ein abgesperrter Bezirk gelten, auf dem nach dem großen Toten niemand mehr wandeln darf? Ist es eine Forderung der Pietät, auch auf jede selbständige Ausbeute der in diese Episode der russischen Geschichte eingebetteten Schätze zu verzichten? Die Ansicht ist vielfach vertreten worden, aber stets unter der höchst eigentümlichen Voraussetzung, ein selbständiges Demetriusdrama prätendiere notwendig den Anspruch, an Stelle des Schillerschen Planes zu treten, ihn zu verdrängen und zu ersetzen. So schreibt z. B. Stein von denen, die selbständige Dramen gegeben haben: „Sie haben lieber diese edle Perle der Schillerschen Poesie opfern als eine Dichtung schaffen wollen, der sie von vornherein

---

[77c]) Worte des Nachspiels.
[78]) Greifs Vorwort.

den Wert innerer künstlerischer Einheit absprechen zu müssen glauben.“ Es liegt keinerlei Anlaß vor, den selbständigen Bearbeitern des Stoffes solche Anmaßung unterzuschieben. Der Nibelungenstoff entzückt uns gleichmäßig im Epos wie in der Hebbelschen oder Ibsenschen dramatischen wie in Wagners musikalisch-dramatischer Gestaltung, und es wäre sinnlos, einem Dichter, der heute mit einem Siegfried- oder Brunhildendrama an die Öffentlichkeit träte, den Vorwurf der Pietätlosigkeit entgegenzuschleudern. Auch heißt es wohl die Lebenskraft des Schillerschen Fragments unterschätzen, wenn man es ängstlich gegen eine Verdrängung zu schützen sucht. Der gewaltige Torso wird neben der gewaltigsten Eigenbearbeitung niemals die Rolle des Lessingschen Faustfragments neben Goethes Tragödie spielen. Es ist sinnlos, in die Poese die Geschäftsbegriffe des Monopols und der Konkurrenz einführen zu wollen.

Soviel ist jedenfalls einleuchtend, daß gerade die selbständigen Bearbeitungen ein weit interessanteres Bild bieten als die Schillerfortsetzungen. Denn wenn bei diesen eigentlich nur von einer unfreiwilligen Abschwächung der tragischen Ideen Schillers die Rede sein kann, so erheben jene ihrer Natur nach den Anspruch, nach den nur ihnen selbst eigentümlichen Kunstgesetzen gemessen zu werden. Es wäre höchst verkehrt, die Maßstäbe zur Beurteilung dieser selbständigen Dramen aus Schiller zu holen, eine solche Betrachtungsweise wäre im Grunde nichts anderes, als wenn jemand die Kunstwerke aller Zeiten an dem Maßstabe einer Epoche — sei es Antike, Quattrocento oder welche immer — messen wollte. Eine jede Zeit, ein jeder Künstler trägt seine eigenen Gesetze in sich, und es ist nicht Aufgabe der Literaturgeschichte, einen Dichter mit den Anschauungen eines andern zu schulmeistern, sondern vielmehr die Abwandlung ihrer ästhetischen Auffassungen aufzudecken. Dazu aber bietet sich nirgends willkommenere Gelegenheit, als wo viele Künstler am selben Stoffe sich versucht haben.

Gleich der erste, der sich beherzt daran machte, den Stoff selbständig zu meistern, Hermann Grimm, hat uns ein höchst eigentümliches Werk geschenkt. Er hat nicht nur Schiller, sondern man kann sagen, auch die Geschichte als Quelle verschmäht. Er greift nur das eine bekannte Faktum auf: Ein falscher Demetrius wird gestürzt. Alles andere ist völlig freie Erfindung. Selbst die Namen der handelnden Personen sind eigensinnig verändert. Dem Zaren Demetrius ist eine Gemahlin Olga zur Seite gegeben, und Marva heißt nicht die Mutter des Zarewitsch, sondern das Bauernweib, das den falschen Demetrius geboren hat. Überhaupt finden wir neben „Edelleuten, Gefängniswärtern, Soldaten, Volk“ im Ganzen nur fünf handelnde Personen: außer Demetrius, Olga und Marva nur noch Romanow und Ivan. Der Letztere ist nichts anderes als — der wahre Demetrius, der von dem falschen sein Erbe zu fordern kommt. Zu dieser höchst eigentümlichen Variante hat Grimm möglicherweise die historische Tatsache Anlaß gegeben, daß nach dem Sturz des Pseudodemetrius noch weitere Prätendenten auftraten, die allerdings ihre Rolle mit mehr Dreistigkeit als Geschick spielten und keinerlei Erfolg hatten. Grimm dagegen

läßt seinen Ivan zum Ziel gelangen: er stürzt den falschen Zaren und tritt selbst an seine Stelle. Die dramatische Fabel ist in aller Kürze diese: Der falsche Demetrius sitzt - persönlich von der Legitimität seiner Geburt voll überzeugt — auf dem Thron zu Moskau und spricht Recht. Da drängt sich Ivan durch die Menge und macht überraschend seine Ansprüche geltend, ohne als Beweis mehr als eine dreimalige Erscheinung des Zaren Iwan in seinen Träumen anführen zu können, der sich ihm als Vater offenbart habe. Demetrius wirft ihn unter dem Beifall seiner Bojaren, die in einmütiger Liebe — auch das ist eine starke Abweichung von der historischen Wahrheit — an ihm hängen, in den Kerker. In ihm selbst aber wühlt der Zweifel, und er erpreßt der Marva das Geständnis seiner wahren Herkunft. Er erfährt, daß er der Sohn des Bauernweibes ist und beschließt den Tod des echten Zarewitsch, dessen Identität er durch Auffindung eines kleeblattförmigen Muttermals, von dessen Vorhandensein ihm Marva erzählt, feststellt. Vor der Tat selbst indes schaudert er immer wieder zurück und ist schließlich zufrieden, als Olga verspricht, den Jüngling zu vergiften. Olga selbst aber betrügt den Gemahl, indem sie den Prätendenten, statt ihn zu morden, freiläßt. Demetrius teilt, ahnungslos über den wahren Hergang, in einer zweiten Bojarenversammlung den plötzlichen Tod Ivans mit, wird aber sofort durch das abermalige Auftreten des Zarewitsch Lügen gestraft, der, statt auf Flucht zu denken, zum zweiten Male seine Krone zu fordern kommt. Da erwacht der falsche Zar wie von schwerem Albdruck, er dankt Gott, daß er den wahren Zaren nicht wirklich gemordet hat und überläßt ihm den Thron, obwohl alle Großen des Reichs ihn leidenschaftlich gegen sich selbst zu schützen suchen. Dann endet er durch Selbstmord.

Die Unwahrscheinlichkeit dieser Handlung ist gewiß ebenso verblüffend wie die Eigenmächtigkeit, mit der der Dichter der Geschichte Gewalt antut. Das Letztere mag hingehen; die russischen Thronwirren des anbrechenden 17. Jahrhunderts sind dem Hörer so fremd, daß der Dichter nicht Sorge zu tragen braucht, von dem Recht der freiesten Umschmelzung der pragmatischen Geschichtsüberlieferung Gebrauch zu machen, wenn auch die Ausgestaltung der Katastrophe für jeden, der auch nur eine oberflächliche Kenntnis der Geschichte besitzt, soviel Verblüffendes hat, daß die poetische Wahrheit stark gefährdet erscheint. Aber mag die „Fabel der Übereinkunft" — um an dieses von Hebbel gelegentlich zitierte Napoleonwort zu erinnern — immerhin zerpflückt werden! Wem es um die Erkenntnis der Idee zu tun ist, der wird sich sagen, daß gerade die Punkte, in denen der Dichter von der Geschichte abweichen zu müssen glaubte, am markantesten den Weg bezeichnen, den sich die Idee jeweils durch die Wildnis der Überlieferung gebrochen hat.

Wir haben gelegentlich der Besprechung des Laubeschen Demetrius die Gottschallsche Lesart zurückgewiesen, als handle es sich bei Laube um den Austrag des Prinzipienstreits zwischen Legitimität und Usurpatorentum. Es bleibt merkwürdig, daß Gottschall, der bei Laube eine Verherrlichung des Legitimitätsprinzips argwöhnt und ihn deshalb mit

seinem demokratischen Zorn straft, nicht erkannt hat, daß dieser Kampf der Prinzipien und die Entscheidung zugunsten der Legitimität das ausschließliche Thema des Grimmschen Dramas ist, das er nur mit einigen Worten nebenher erwähnt. Und doch hat es Grimm dem Leser so leicht gemacht, seine Absicht zu erkennen. Stellt er doch eigentlich nur die beiden Repräsentanten beider Prinzipien — Demetrius und Ivan — einander gegenüber; denn die Figur des Romanow erscheint als nebensächlich, die Bedeutung der Marva erschöpft sich in der Anagnorisis, und Olga, die allein zwischen den beiden Kämpfern steht, tritt bedeutsam genug von der Seite ihres Gatten, wohin sie Natur und Utilitarismus stellen müßten, zum Gegenspieler hinüber. Auf Grimm hätte Gottschall den für Laube bestimmten Pfeil senden müssen; Laube, den Anhänger des Jungen Deutschland, als Verherrlicher des Legitimitätsprinzips zu bekämpfen, muß beinahe absurd erscheinen, Grimm dagegen, der sich in seinem Werke als ein etwas in der Zeit verirrter Nachfahr der Romantik charakterisiert, liegt der romantische Hang zu der mittelalterlichen Idee des Gottesgnadentums im Blute.

Damit ist vieles gesagt. Statt der allgemein-menschlichen, sittlichen Idee Schillers finden wir eine psychologisch zugespitzte Erörterung politischer Glaubensprinzipien. Diese Verengerung der tragischen Idee erscheint bedenklicher als die „dem Genius des Jahrhunderts widersprechende Weise“[79]) der Lösung des Konflikts. Wenn Gottschall kategorisch erklärt, die politische Prinzipienfrage „müßte für eine moderne Dichtung die Seele der Handlung sein,“ so spricht aus ihm mehr der Politiker als der Künstler. Der Politiker hofft auf eine Verherrlichung seiner demokratischen Ideale, und der Künstler in ihm übersieht die Verengerung der tragischen Idee. Geben wir erst einmal die Berechtigung einer solchen engen Umzirkung der Aufgaben der Tragödie zu, so dürfte es schwer sein, den Dichter wegen der Art seiner Entscheidung — gleichgiltig, ob nach rechts oder nach links — zu belangen; und jedenfalls fällt die Rolle der Kritik alsdann nicht dem Ästheten, sondern dem Politiker zu.

Nun kann gewiß die politische Prinzipienfrage — wie denn die Politik auf der Ethik basiert — als ein Teil der sittlichen Idee überhaupt erscheinen, insofern als der Kronraub nicht nur als Verletzung der staatlichen, sondern der sittlichen Ordnung schlechthin erscheint, und somit würde der politische Einzelfall nur als Erscheinungsform allgemeingiltiger sittlicher Grundprinzipien auftreten. Aber Grimm macht deutlich, daß ihm an solcher Interpretation wenig gelegen wäre, indem er die Entscheidung weniger aus der Ethik als aus der Psychologie ableitet, einer Psychologie, die die auftauchenden Probleme der Rassenzucht und Verfeinerung der Art für sich zu verwerten sucht. In diesem Punkte verschwistert sich in Grimm Romantik und Moderne.

Der echtbürtige Ivan nämlich erscheint als der aristokratische Edelmensch, dessen Existenz erst durch jahrhundertelange Kultur des Blutes

---

[79]) Gottschall über Laube.

ermöglicht wurde. Er ist der furchtlose Herrenmensch, der sich und sein göttliches Recht gegen alle Welt verficht. Demetrius dagegen ist der Bauernsohn, und seine grobschlächtigere Natur läßt sich durch keinen Purpur verhüllen. Er erweist sich zuletzt gewiß als edel, aber durchaus nicht als adelig. Mißtrauen und Furcht sind das bäuerliche Erbteil in seinem Blute. Einige Zitate mögen das Gesagte erhärten.

Zunächst ist es ja klar, daß der ganze Konflikt stark verschoben erscheint, indem Demetrius der wahre Zarensohn gegenüber gestellt wird. Wollte sich der Usurpator diesem gegenüber behaupten, so wäre sein Betrug viel ungeheuerlicher als der des Schillerschen Demetrius, der durch freiwilligen Verzicht selbst keinen echtbürtigen Prinzen auf den Thron führen könnte, sondern unter Umständen sogar die Anarchie im Reiche entfesseln würde. Aber der Grimmsche Demetrius ist rasch auch zu diesem Betrug, ja zum Königsmord entschlossen. An der Ausführung des Vorhabens aber hindert ihn letzten Grundes die der „Kanaille" eingeborene hündische Ehrfurcht vor dem König, dessen Gottesgnadentum auch zwischen den Kerkermauern leuchtet. Demetrius steht mit entblößtem Schwert vor Ivan und fordert ihn auf, mit gebeugtem Nacken hinzuknieen. Darauf Ivan:

So knie' ich denn, doch nicht zum Zeichen, daß
Du mir befiehlst, nein, daß mein Vater mir
Befiehlt, mich nicht zu fürchten. Ist's so recht? (kniet)

Demetrius: Beuge den Nacken.

Ivan (aufspringend): O, ich weiß, du wagst
Nicht zuzuschlagen, denn du fürchtest dich,
Ich seh' dir's an, so? (kniet wieder hin.)

Auf dem Nacken des Knieenden erblickt Demetrius dann das kleeblattförmige Mal und taumelt erschüttert aus dem Kerker.

Die gesamte Denk- und Empfindungsweise des echten Prinzen ist durch eine unüberbrückbare Kluft von der des Bauern getrennt. Dieser lebt, mitten in der Machtfülle, in Furcht, jener wagt sich furchtlos zweimal in die Höhle des Löwen. Dieser ist bereit, mit dem anderen zu paktieren, ihm die Hälfte seines Reichs abzutreten, um sich die Ruhe des Gewissens zu erschachern, jener erwidert: „Gib es mir ganz. Es ist mein Eigen." Dann, nachdem Olga, wie Demetrius glaubt, um seinetwillen den Königsmord vollbracht hat, äußern sich die Instinkte des Niedriggeborenen in der unwürdigen Art, in der Demetrius sich reinzuwaschen sucht:

Ich lag und schlief, dieweil
Sie ihn zum Tode brachten. Wer's getan,
Dem mag es Gott vergelten. Aber ich
Schlief hier, als es geschah.

Und Olga zieht daraus die Moral:

(beiseite) Das war der Lohn,
Wenn ich die Schuld mit ihm geteilt; und du
Wärst nicht aus Bauernblute?

Als dann der togeglaubte Ivan zum zweitenmal in der Bojarenversammlung sein Erbe fordert, erscheint Demetrius qualerlöst, wie ein Knecht, der im Traum seinen Herrn erschlagen zu haben glaubte und ihm erwachend zu Füßen fällt:

O, er lebt, er lebt!
Zum ersten Mal ein freier Atemzug
Nach soviel Tagen dumpfiger Bedrücktheit; —
Zum erstenmal ein fester Tritt. — O, ich
Am Abgrund meines Daseins lerne wieder,
Daß mir der Himmel gnädig ist.
(kniend vor Ivan) Ich wollte
Dich töten, Herr und König; ich zerstörte
Wahnsinnig, was der Himmel Gutes mir
Ins Herz gelegt, und glaubt' es ausgetilgt,
Und rühmte mich der finstern Mächte, die
Mir Kraft verliehn, so schlecht zu sein. Doch nun,
Da ich dich lebend sehe, dir zu Füßen
Bekennen darf, daß du mein Herrscher bist,
Fällt eine Last von meinem Herzen nieder.

Es ist sehr bezeichnend, daß Grimm die Bojarenversammlung auch jetzt noch stürmisch für Demetrius gegen Ivan votieren läßt. Denn, soll das Prinzip siegen, so darf der Usurpator keiner Intrigue und keiner äußeren Gewalt zum Opfer fallen, sondern muß freiwillig auf das Szepter verzichten, das in seinen unwürdigen Händen brennt. Die stolzen Worte des Usurpators, die Demetrius im Kerker zu Ivan gesprochen hatte:

Ja denn, du bist des Zaren Sohn, und ich
Ein Bauer; hör's, verschling's in dich hinein!
Ein Bauer! Aber ich errang dies Reich
Mit diesen Fäusten; ich bestieg den Thron,
Der herrenlos dastand, durch meine Kraft!
Was ich besitze, keinem nahm ich's ab,
Der es rechtmäßig sein genannt, und wer
Mein Eigentum berührt, sei, wer es sei,
Den tret' ich in den Staub! —

Dieses brutale Glaubensbekenntnis des Usurpators hat seine ganze Hohlheit erwiesen. Und dabei hat es Ivan dem Zaren wahrhaftig nicht leicht gemacht, sich zu beugen. Er behandelt ihn, waffenlos und in Ketten, nicht anders als einen ungetreuen Knecht, er schenkt der Tragik seines Schicksals nicht einmal Mitleid, denn was kümmert ihn das Schicksal des Knechtes. Er selbst gehört zu denen, die an goldenen Tischen sitzen, zu denen der Jammer des vom Schicksal Enterbten nicht aufreicht. Als Demetrius ihn in einer fast entwürdigenden Weise um Rat in seiner Ratlosigkeit bittet, obwohl er ihn zerschmettern könnte, donnert ihn der Gefesselte an:

. . . fragst du mich, was meine Meinung sei,
So sag' ich: in den Staub mit dir! Du bist
Mein Untertan, ich bin des Zaren Sohn!
Mir vor die Füße!

Grimm kann sich nicht genug tun, seine Absicht zu unterstreichen. Zu diesem Zweck dient die Einführung der Zarin Olga. Er zieht die Gelegenheit sozusagen an den Haaren herbei, um ihr das Glaubensbekenntnis der Legitimität in den Mund zu legen. Demetrius äußert ihr gegenüber die Ansicht, daß eine Bäuerin „wohl auch ein Mensch" sei, und sie erwidert: „Gewiß, allein es prägte mit einem Stempel die Natur uns nicht." Dann exemplifiziert sie — sie ist hier noch völlig von s e i n e r Echtheit überzeugt —, auf sich selber:

Demetrius,
Du wähltest zur Gemahlin mich. Mein Glück
Ist es, als deine Gattin mich zu fühlen;
Doch wär' ich eine Königstochter nicht,
Und dennoch schön und liebenswert und klug,
. . . . . wär' ich so,
Wie ich hier steh', die Tochter eines Bauern,
Du sähst mich anders an, und hättest Recht;
Denn die Geburt . . .

Wer sich über die Verbohrtheit dieser vor keiner Konsequenz zurückschreckenden Ideenkreise ärgert, dem seien als Gegengift die bissigen Szenen des Grabbeschen „Napoleon" empfohlen, in denen das „Prinzip der weißen Lilien" mit einer Lauge des Hohns übergossen wird. Schließlich ist die demokratische Phrase so hohl wie die aristokratische, denn der Reichtum der Welt läßt sich in keine Parteidoktrin einzwängen, geschweige in die blauen oder roten Narrenschranken, mit denen Aristokraten- oder Pöbeldünkel seine „Gesellschaft" abgrenzt. Es liegt uns fern, über die politischen Anschauungen Grimms zu Gericht zu sitzen, es genügt uns, aufzuzeigen, daß die Diskussion der Berechtigung seiner Idee letzten Grundes in die Volksversammlung und nicht ins Theater gehört. Darum wäre die von Gottschall herbeigesehnte Verherrlichung des illegitimen Cäsarismus aus eigener Kraft[80]) an sich ebenso wertlos wie Grimms Apotheose des Gottesgnadentums. Dazu kommt, daß die Ausführung des Grimmschen Werkes so schwach ist, daß es zu keiner Wirkung gelangen kann.

Wir haben Grimm in bezug auf dieses Drama einen Nachläufer der Romantik genannt. Zu einem solchen stempelt ihn nicht nur die Verherrlichung der mystischen Idee des Gottesgnadentums, sondern auch die an

---

[80]) Außerordentlich interessant ist übrigens hier ein Vergleich mit Ibsens „Kronprätendenten": Dort stehen sich Skule und Hakon gegenüber wie hier Demetrius und Ivan, aber Ibsen läßt es völlig dunkel, auf wessen Seite die Legitimität ist, er vernichtet jede Möglichkeit der Entscheidung dieser Frage und votiert für das Recht des Genies. Diese Entscheidung ist natürlich nicht identisch mit der von Gottschall ersehnten.

Schillers Jungfrau gemahnende Einführung übernatürlicher Traumerscheinungen als Hebel der Handlung — der Zar Iwan erscheint dreimal seinem Sohn im Traum und fordert ihn auf, sein Recht in Moskau zu suchen; auch im Kerker erscheint er ihm wieder und reicht ihm die Krone — und nicht zuletzt der shakespeareisierende Ton seiner Sprache, besonders in den Mordszenen, die, so sehr eben Schwächliches an Großartiges erinnern kann, an „Macbeth" anklingen. —

Im Zusammenhang mit dem Grimmschen Demetrius läßt sich am besten Adolph Wilhelmis „Dmitri Iwanowitsch" betrachten, obwohl Bodenstedt und Hebbel ihm zeitlich voraufgehen. Adolph Wilhelmi teilt mit Grimm die Eigentümlichkeit, das Drama erst mit dem Augenblick zu beginnen, in dem Demetrius schon als Zar in Moskau residiert. Aber Wilhelmi verzichtet nicht nur darauf, uns den Kampf des Prätendenten um den Thron vorzuführen, nein, er verzichtet sogar auf die Entscheidung, ob dieser Zar echt ist oder nicht. Er führt uns nur den Sturz eines offenbar legitim gemeinten Zaren Demetrius vor, ohne sich weiter mit tragischen Problemen zu beschweren. Im Gegensatz zu Grimm verfährt er in den ersten vier Akten mit einiger historischer Gewissenhaftigkeit. Wir sehen, wie von allen Seiten die feindlichen Gewalten zum Sturz des Zaren zusammentreten: der Gegensatz zwischen Russen und Polen, zwischen griechischer und römischer Kirche, zwischen dem russischen Heer und den deutschen Söldnern usw. usw. — all das verdichtet sich zu einer Intrigue der Großbojaren, die unter der geschickten Leitung Wasil Schuiskis auf den Sturz des ihnen unbequemen Zaren ausgehen. Diese Verschwörung wird im dritten Aufzug von Demetrius entdeckt, der indessen die entlarvten Hochverräter nur mit seiner Verachtung straft. So gilt es für Schuiski im vierten Aufzug, die eben durch das unbequeme Dazwischentreten des Zaren zerschnittenen Fäden der Verschwörung neu zu knüpfen. Wir erwarten nun, den Zaren als Opfer seiner Sorglosigkeit den Verschwörern erliegen zu sehen, aber das Drama schließt wider Erwarten mit einer grotesken Wendung: Nachdem vier Akte lang von allen Seiten Minen gegen den Zaren gelegt worden sind, fällt dieser plötzlich im fünften der Leidenschaft seiner Geliebten Xenia (Axinia) zum Opfer, die er, da sie ihm unbequem zu werden anfing, ins Kloster schicken wollte. Die Sinnlosigkeit dieses Endes wird noch dadurch verstärkt, daß Demetrius Xenias Leidenschaft in dem Moment zum Opfer fällt, in dem er — ohne daß sie es ahnt — sich anschickt, reuig in die alten Rosenketten seiner Liebe zu ihr zurückzukehren. Der Dichter gleicht einem Manne, der mit allem teuflischen Raffinement durch Jahre hindurch einen Giftmord vorbereitet, um sich im entscheidenden Moment — eines Dolches zu bedienen. Wilhelmis Demetrius findet für sein merkwürdiges Schicksal selbst nur das Wort: „Da steh' ich ratlos, ich ohnmächt'ger Tor.' Und Dichter und Publikum können nichts tun, als dasselbe von sich zu sagen. —

Schien in Grimms Drama sich — wenn auch noch so unvollkommen — etwas Neues und Selbständiges vorzubereiten, so gehört Friedrich Bodenstedts „Demetrius" durchaus in die absteigende Linie des

Schillerepigonentums, das man unter der Bezeichnung des idealisierenden Dramas zusammenfaßt. Die Form der Schillerschen Tragödie erbte sich fort, soweit man von einer Selbständigkeit der Form neben dem Inhalt reden kann. Die „sittliche Weltanschauung" wirkte wie ein Gesetzesparagraph fort, der Dichter setzte sie voraus und brauchte so bequemerweise die Sonne, die allen leuchtete, nicht erst aus der Nacht des tragischen Stoffes aufgehen zu lassen. Typisch für diese Verflachung ist der Satz, den G. Freytag einige Jahre nach Bodenstedts Demetrius in seiner Technik des Dramas (1863) schrieb: „Was in Wahrheit dramatisch ist, das wirkt in ernster, stark bewegter Handlung tragisch, wenn der ein Mann war, der es schrieb." Der Dichter bedurfte keiner eigenen Fackel, um in das Weltmysterium hineinzuleuchten, die Sonne schien, man brauchte ihr Licht nur nicht zu verleugnen. Daneben verflachte sich das Tragische — wie im vulgären Sprachgebrauch — zu einem technischen Ausdruck, der ein „wichtiges und folgenschweres" Moment der Handlung bezeichnet, das „unerwartet aufsprang" und „durch eine dem Zuschauer sichtbare Kette von Nebenvorstellungen in vernünftigem Zusammenhang mit früheren Teilen der Handlung" stand. Man rang mit der dramatischen Form, die mehr oder weniger von selbst die tragische Idee symbolisieren mußte, und ganz besonders fühlten sich von dem magischen Reiz dieser Form diejenigen Dichter angezogen, die ihr Talent eigentlich auf ein anderes als das dramatische Gebiet verwies. Zu diesen gehört der Poet des Mirza Schaffy, Bodenstedt.

Je mehr er innerlich von Schiller abhängig war — freilich ohne Verwandtschaft oder gar Ebenbürtigkeit des Talents — um so krampfhafter strebte er äußerlich von ihm fort. Er beginnt sein Trauerspiel mit einem Aufzug, der uns nach Moskau versetzt und uns Boriß und seinen Hof und die ersten Wirkungen des Gerüchts vom Auftreten des Demetrius auf ihn und seine Großen zeigt und dann den Prätendenten selbst vorführt, wie er in der Höhle des Löwen selbst mit einer ans Wunderbare grenzenden Sicherheit auftritt, das Volk für sich begeistert und schließlich den Häschern des Boriß, die er auf öffentlichem Platz in Moskau fast auf Armeslänge an sich herankommen läßt, „auf einem schnellen Pferde" entgeht. Was Bodenstedt damit will, ist klar, er will dasselbe wie Schiller, will Demetrius zeigen, wie ihn der Glaube an sein göttliches Recht hebt und trägt und sicher macht, nur daß Bodenstedt sich nicht wie Schiller an der inneren Sicherheit genügen läßt, sondern ihn in einer in der Welt der Realitäten sonderbar anmutenden Weise nahezu kugelsicher und hiebfest macht.

Der zweite Akt scheint die Überflüssigkeit des ersten demonstrieren zu sollen, denn er beginnt die Exposition eigentlich von vorn. Er bringt die gewaltige Reichstagsszene Schillers in der „selbständigen" Form eines sehr schwach gezeichneten Kronrats in Krakau, in dem Demetrius vor Sigismund und seinem Adel seine Geschichte ab ovo erzählt und denselben Effekt wie der Schillersche Prätendent erzielt: Der schwankende Sigismund erkennt ihn an, die Republik hält offiziell infolge des Einspruchs

des Kanzlers Zamoyski — auch an diesem neuerstandenen Sapieha ist nur der Name und die schwächliche Art der Ausführung selbständig — Friede, während der Adel und das Land sich für ihn bewaffnet. Marina erscheint Schiller und der Geschichte gegenüber stark idealisiert, sie teilt den Glauben an den Geliebten und ist zu allen Opfern für ihn bereit. Demetrius zieht unter dem Schlachtruf „Gott und mein gutes Recht", das ihn und die Seinen anfeuert, in den heiligen Krieg.

Mit nachtwandlerischer Sicherheit geht Demetrius seinen Weg. Seine Schlachten sind siegreich, das Volk jubelt ihm zu, Boriß stirbt plötzlich, wie von Gott erschlagen, und jede Wolke zerstreut sich noch vor dem ersten Donner, bis Demetrius durch den Kosaken Jefimoff[81]) — den er durch eine ihm aufgezwungene Abbitte vor Marina, die er als Polin haßt und beleidigt hat — seine wahre Abkunft erfährt. Während dieser Szene tobt ein gewaltiges Gewitter,[82]) das die hohle Theatralik des Dramas mit seinen Blitzschlägen zu erhellen bestimmt scheint, denn für die Handlung hat es keinerlei Bedeutung. Demetrius stößt den Schurken kurzentschlossen nieder, freilich ohne zu wissen, daß ein Dritter — Chruschtschoff — heimlich die ganze Szene belauscht hat. Dann folgt unter fortwährendem Donner und Blitz ein Monolog, der uns die „innere Wandlung" malt:

> Rollt, Donner, rollt! Ihr schwarzen Wolken, schleudert
> All Eure zackige Schwefelglut hernieder,
> Mich zu zerschmettern! — schont heut' Tier' und Bäume,
> Trefft mich allein, m i c h — ich bin reif zum Tod!
> Ein Leben ohne Wahrheit ist kein Leben . . . .

Ich setze diese Stelle absichtlich hierher als ein markantes Beispiel für die Verflachung des Schillerschen Sprachstils, die das ethische und rhetorische Pathos des Großen so in Mißkredit gebracht hat. Der „Schwung" und die edle Gehobenheit schienen, zumal wenn der Rhythmus des Jambus die Segel füllte, so leicht nachzuahmen. Jeder profane Ausdruck wurde verbannt, man entfernte sich immer mehr von der Sprache der Zeit, ordinär und realistisch wurden für die Männer des idealisierenden Dramas gleichlautende Begriffe, und man versteht nach solchen Proben erst die sprach- und stilreformatorischen Leistungen der letzten Jahrzehnte für unser Drama.

Aber zurück! Der vierte Akt zeigt uns, daß in dem Monolog eigentlich nur ein großer Aufwand schmählich vertan ist. Denn in Wahrheit ist es nicht so schlimm mit Demetrius' innerer Zerrüttung. Zwar erscheint er

---

[81]) Bei Bodenstedt heißt der Urheber der Thronwirren Jesimoff. Er rächt durch den Betrug mit dem angeblich geretteten Demetrius — in Wahrheit ist Demetrius ein illegitimes Kind seiner Schwester und des Zaren Iwan — seinen Bruder an Boris, der diesen einst als Mörder des echten Demetrius benutzt und dann abgetan hat; zugleich will er natürlich persönlich sein Schäfchen ins Trockene bringen.

[82]) Dieses wie so viele Theatergewitter ist natürlich von der Jungfrau von Orleans herübergezogen, nur daß es dort, wo der Himmel selbst in die Handlung eingreift, innerlich motiviert ist.

zunächst um eine Note verdüstert, aber als er sich Marina gegenüber einmal gründlich ausgesprochen und sie ihm versichert hat:

Du bist nicht, was du scheinst, doch bist du mehr!
Dein Kern ist besser als die falsche Hülle,

da erweist sich für ihn der Strudel, in dem er umzukommen wähnte, als ein gesundes Stahlbad, und er ruft aus:

Bei Gott, das ist er!
Und diese falsche Hülle mußte fallen,
Es mußte Wahrheit werden zwischen uns.
Jetzt bin ich stark und frei wie neugeboren.

Und Marina resümiert:

Was uns im Wege steht, muß aus dem Wege.

Damit scheinen eigentlich alle Vorbedingungen für eine glückliche Regierung gegeben zu sein, wenn auch ab und zu noch die Vergangenheit ihre Schatten[83]) wirft. Selbst sein altes Feldgeschrei, das ja nun eigentlich eine Blasphemie ist, hat er beibehalten: „Vorwärts mit Gott!" Und es liegt auch wirklich nicht an ihm, wenn er zum Schluß umkommt, ja bis zu seinem Ende dämmert ihm nicht einmal die Notwendigkeit seines Sturzes. Jede innere Motivierung seines Untergangs fehlt, er fällt ganz äußerlich der Intrigue Schuiskojs zum Opfer, der mit Hilfe des Patriarchen Hiob und jenes Chruschtschoff der Jefimoffszene die Mutter Marfa bearbeitet, daß sie ihn verleugnet. Auch hier gibt Bodenstedt um seiner Selbständigkeit willen die tiefsten Wirkungen preis: Wie großartig war Schillers Plan, Marfa in einem Aufruhr der Empfindungen, der Hoffnungen und Zweifel, vor Demetrius treten zu lassen, nur auf die innere Stimme der Natur gestellt, die in ihr entscheiden soll. Bodenstedts Marfa erlebt ihre Enttäuschung hinter der Szene und tritt wissend vor Demetrius. Sie verleugnet ihn denn auch, obwohl seine schöngesetzten Worte — die in ihrer völligen Abhängigkeit von Schiller nur als Karrikatur wirken können — ihr eine tiefe Rührung einflößen. Demetrius wird von den Aufrührern niedergestoßen[84]) Aber Bodenstedt scheint mit voller Absicht noch einmal unterstreichen zu wollen, daß er für die sittliche Notwendigkeit der Katastrophe kein Gefühl hat. Vom tödlichen Blei getroffen, ruft er noch aus:

---

[83]) Wie wenig tief die Reflexion über sein Schicksal und dessen sittliche Grundlagen geht, zeigen seine verwunderten Worte (V, 10):

„Doch — seltsam! — überall stieß ich auf Mißtrau'n!
Solang ich an mich selber nur gedacht, (sc. nicht: geglaubt.)
Ging alles gut, man glaubte und man half mir,
Seit ich nur an des Volkes Wohlfahrt denke,
Geht alles schlecht; man glaubt nicht an das Gute,
Und Feindschaft ernt' ich, wo ich Liebe säte.
O, der Verblendung!

[84]) Sehr merkwürdig berührt auch die naive Art, in der Bodenstedt die für den Aufruhr doch so notwendige Wandlung der Volksgunst nicht etwa vorführt, sondern sehr zur Überraschung des Hörers im vierten Akt plötzlich durch Hiob als fertige Tatsache verkünden läßt: „Die flücht'ge Liebe ist längst (!) überwuchert vom Haß, den man der Polin nährt."

Fluch meinem Mörder! Fluch! . . . Verblendet Volk,
Der Schuß traf in dein eig'nes Herz; — doch dir,
Dir fluch' ich nicht! Du weißt nicht, was du tust!
Ich sehe Zeiten schweren Unglücks kommen,
Mein Blut wird aufgehn, blut'ge Früchte tragen. —
Gott straft den Königsmord!

Diese Tragödie kann den Hörer nicht anders als in einer völligen Verwirrung der sittlichen Begriffe entlassen. Der plumpe Zufall scheint der Herr dieser Welt zu sein, und man würde vergebens nach dem Ariadnefaden der Idee suchen, die uns durch das Labyrinth der Geschehnisse leitet. Auf die Frage: Warum fällt dieser Demetrius? kann man ehrlicherweise nur antworten: weil er sich von Schuiskoj betrügen läßt. Man fühlt sich an ein bissiges Hebbelsches Wort erinnert: „Es gibt ideenlose Dramen, in denen die Menschen spazieren gehen und unterwegs das Unglück antreffen.“[85]) Aber Bodenstedt wie die meisten Vertreter des idealisierenden Dramas scheint der Meinung gewesen zu sein, daß der anständige und gebildete Zuschauer die Kenntnis der sittlichen Weltordnung ins Theater selbst mitzubringen hat wie seine Garderobe, für die der Dichter doch auch nicht zu sorgen braucht, es genügt, wenn er beides seinem Gaste nicht stiehlt; und dazu wäre allerdings seine Tragödie zu schwach.

Wenn etwas dem Bodenstedtschen Werke eine eigene Note verleiht, so wäre es der Versuch, auf Grund persönlicher ethnologischer Kenntnisse des Slaventums seinem Drama Lokalfarbe zu geben. Bodenstedt mochte sich dieser Aufgabe als Übersetzer Puschkins und Lermontoffs und als Verfasser von „Tausend und eine Nacht im Orient“ besonders gewachsen fühlen. Aber so wirksam z. B. das responsorienhafte Volkslied des blinden Sängers in den dritten Akt verwebt ist, so ist doch zu sagen, daß nicht das Drama als Ganzes vom Hauch des slavischen Volksgeistes durchweht ist, sondern daß hier und da — wie in der Gestalt der alten Amme usw. — „charakteristische Züge“ reporterhaft und zuweilen mit störender Aufdringlichkeit vorgetragen werden. Wie schief ist es doch z. B., wenn dem Sklavensinn des polnischen Volkes gegenüber die gegenseitige Liebe als das für die Russen charakteristische Verhältnis zwischen Zar und Volk bezeichnet wird! Man braucht nur das wirklich vom russischen Nationalgeist getragene Werk Puschkins dagegen zu halten, um den Unterschied zwischen dem slavischen Aufputz Bodenstedts und der völkischen Naturfarbe zu erkennen. Alles in allem ist der Bodenstedtsche Demetrius der Typus jener glatten, aber durch und durch äußerlichen Dramen des Epigonentums, an denen das neunzehnte Jahrhundert so unendlich reich ist. —

Im ganzen bietet die Geschichte der Demetriusdramen bisher ein verkleinertes Abbild der gesamten Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts. Weder die Romantik[86]) — in der Geschichte der Demetriusdramen allerdings nur durch ihren kümmerlich romantisierend-shakespeareisierenden

[85]) Hebbels Tgb. 1, 1784.

[86]) Es bedarf keines Wortes, daß die für keine literarische Schule ausschließlich in Anspruch zu nehmende Gestalt Kleists unter dies Urteil nicht begriffen ist.

Nachläufer H. Grimm vertreten – noch das Junge Deutschland, das sich unter Preisgabe seiner demokratischen Tendenzen dramentechnischen Experimenten hingab – vermochten, die tragische Idee wertvoll zu bereichern und sich von den historisch-sozialen Wandlungen und philosophisch-naturwissenschaftlichen Errungenschaften ihrer Zeit befruchten zu lassen. Ganz zu schweigen von den Vertretern des idealisierenden Dramas, das als Unterströmung durch das gesamte Jahrhundert geht und ab und zu unfruchtbare Überschwemmungen hervorruft. Und auch darin läßt sich zwischen der allgemeinen Geschichte des Dramas und der speziellen der Demetriustragödien die Parallele ziehen, daß erst der große Dithmarsische Autochthone Neuland eroberte und anbaute.

Für Friedrich Hebbel[87]) waren die Jahrzehnte von Schillers Tode bis zu dem Jahre, in dem er selbst sich an den Entwurf eines „Demetrius" machte, nicht vergeblich vergangen. Um zu einer wirklichen Würdigung seiner überragenden Produktion zu gelangen, müssen wir uns erinnern, daß im Jahre 1819 Schopenhauers „Welt als Wille und Vorstellung" erschienen war und daß der in England mit Hobbes einsetzende Materialismus sich gerade jetzt — Ludwig Feuerbachs „Wesen des Christentums" erschien 1841, Moleschotts „Der Kreislauf des Lebens" 1852, Büchners „Kraft und Stoff" 1855, Darwins „on the origin of species usw." 1859 — in Deutschland Bahn brach. Nicht als ob Hebbel einseitig für Materialismus[88]) oder Schopenhauerschen Pessimismus in Anspruch zu nehmen wäre, sowenig ihn Übereinstimmung in einzelnen wichtigen ästhetischen Fragen zu einem Gefolgsmann Hegels stempeln kann — aber sein Schaffen ist doch, um mit einem Bilde von ihm selbst zu reden, wie das Wasser durch die geistige Nährschicht dieser Jahrzehnte hindurchgegangen und hat dadurch nicht zuletzt seine eigentümliche Färbung erhalten. Und auch die Jahre, in denen die geistige Elite Deutschlands am Aufbau eines Staates arbeitete und leidenschaftlich über den Begriff des Staates und das Verhältnis des Menschen zu ihm debattierte, auch diese Jahre von den Napoleonischen Kriegen bis zur Paulskirche und den Anfängen der Bismarckschen Politik haben in seinen Schöpfungen tiefe Spuren gegraben.[89]) Er

---

[87]) Ausführlichste Hebbel-Literatur findet sich bei R. M. Werner, Hebbel. Ein Lebensbild. Berlin 1903.

[88]) Davor bewahrt ihn vor allem seine Ehrfurcht vor dem „Weltmysterium", den letzten metaphysischen Fragen, die er als schlechthin unlösbar anerkennt.

[89]) Allerdings blickt Hebbel tiefer als die Dichtergruppe — das Junge Deutschland —, die ihre liberal-demokratischen Ideale durch die Poesie zu propagieren suchte. Ihnen schreibt er die glänzenden Worte ins Stammbuch (zu „Agnes Bernauer"): „Es ist darin ganz einfach das Verhältnis des Individuums zur Gesellschaft dargestellt und demgemäß an zwei Charakteren . . . anschaulich gemacht, daß das Individuum, wie herrlich und groß, wie edel und schön es immer sei, sich der Gesellschaft unter allen Umständen beugen muß, weil in dieser und ihrem notwendigen formalen Ausdruck, dem Staat, die ganze Menschheit lebt, in jenem aber nur eine einzelne Seite derselben zur Entfaltung kommt. Das ist eine ernste, bittere Lehre, für die ich von dem hohlen Demokratismus unserer Zeit keinen Dank erwarte; sie geht aber durch die Weltgeschichte hindurch . . ."

lebte nicht mehr wie die Heroen des klassischen Zeitalters und die nachtwandelnden Schillerepigonen bis auf unsere Zeit im Kosmos, sondern im eisernen Zeitalter eines um seine politische Zukunft ringenden Volkes.

Und doch ist auch er den Weg über Schiller gegangen. Aber wie er schon in früher Jugend, das Heterogene ihrer beiderseitigen Dichternatur erkennend, eigene Wege einschlug, so ließ er in den reifen Jahren seiner Meisterzeit — nach den Nibelungen — bald den ihm nahegebrachten Plan einer Vollendung des Schillerschen Demetrius fallen und wandte sich einer völlig selbständigen Bearbeitung des großen Stoffes zu. Darum ist wohl auch kein anderes Drama so geeignet wie sein „Demetrius", uns die Wandlung der ästhetischen Idee, die sich durch ihn und in ihm vollzog, zu verdolmetschen.

Wir waren von Schillers sittlichen Ideen ausgegangen und hatten ihre allmähliche Verflachung in den Epigonen verfolgt. Hebbel setzt an einem völlig anderen Punkte ein. Seine Idee ist nicht mehr die sittliche in Schillerschem Sinne, sondern deckt sich — erst seit ihm sind wir ja überhaupt recht gewohnt, den tragischen Komplex von Charakter, Schuld und Versöhnung mit dem Namen „Idee" zu bezeichnen — mit dem Begriff der Notwendigkeit. Darin ist er der echte Sohn einer anders gewordenen Zeit. Sittlichkeit und Notwendigkeit sind eins. Der Mensch, den Schiller sich kraft seines freien sittlichen Willens über die Welt erheben ließ, ist zurückgeschleudert in den eisernen Zusammenhang der Dinge, den uns der Materialismus — allerdings in einer von Hebbel keineswegs akzeptierten Einseitigkeit — wieder zu sehen gelehrt hat. Das Leben bildet einen stahlharten Ring, von dem alles menschliche Leben ein Teil ist. „Es gibt nur eine Notwendigkeit, die, daß die Welt besteht, wie es aber dem Individuum darin ergeht, ist gleichgültig, ein Mensch, der sich in Leid verzehrt und ein Blatt, das vor der Zeit verwelkt, sind vor der höchsten Macht gleich viel, und so wenig das Blatt, als Blatt, für sein Welken eine Entschädigung erhält oder auch erhalten kann, so wenig der Mensch für sein Leiden, der Baum hat der Blätter im Überfluß und die Welt der Menschen."[90]) Ist man nicht versucht hinzuzusetzen „Auf die Erhaltung der Art lediglich ist's abgesehen? Ist aber der Fortbestand und die Entwicklung des Ganzen oder der „Gesellschaft" das Prinzip, das sich aus eigener Kraft rücksichtslos durchsetzt, so klafft der tragische Zwiespalt überall da auf, wo der Sonderzweck des Individuums dem Gesellschaftsinteresse im Wege steht. Und in der Tat liegt in diesem Dualismus, wie es Hebbel bezeichnet, die Wurzel seiner Tragik. Das eben ist das unbedingt Neue an Hebbels Tragik, daß er die Gesellschaft, die bisher nur eigentlich den Rahmen dargestellt hatte, innerhalb dessen sich die Konflikte von Individuum zu Individuum abspielten, nun selbst als den bald sichtbaren, bald wie Siegfried in der Tarnkappe unsichtbaren Kontrahenten in die dramatische Arena gegen den tragischen Charakter setzt. Er sieht das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft durchaus unter dem Gesichtswinkel des feindlichen Gegensatzes, und die Wahrheit — nicht die aus-

[90]) Tgb. 2881.

schließliche Möglichkeit — dieser Kunstanschauung wird niemand bestreiten können, der die Möglichkeit eines Agnes Bernauerschicksals zugibt.

Aus dieser Grundanschauung ergibt sich die pessimistische Grundstimmung, die so oft an Schopenhauer[91]) anklingt: „Die Krankheit der Welt (sc. der Dualismus) ist unheilbar" oder: „Unser Leben ist der aufzuckende Schmerz einer Wunde."[92])

Sittlichkeit und Notwendigkeit sind eins. Und die Notwendigkeit ist nichts anderes als die Gesellschaft. Daraus ergibt sich die Aufgabe des Künstlers: „Die Sittlichkeit ist das Weltgesetz selbst, wie es sich im Grenzensetzen zwischen dem Ganzen und der Einzelerscheinung äußert; was tut der Künstler, was tut vor allem der dramatische Dichter anderes, als daß er diese Harmonie aufzeigt und sie an jedem Punkte, wo er sie gestört sieht, wieder herstellt."[93])

Wodurch aber wird die Harmonie gestört? Wie gerät das Individuum in Gegensatz zur Gesellschaft? Diese Fragen führen uns mitten in die Diskussion der Begriffe des tragischen Charakters, der Schuld und der Versöhnung bei Hebbel hinein. Der Augenblick, in dem das Individuum aus innerer Notwendigkeit heraus der Gesellschaft bewußt oder unbewußt als Kämpfer gegenübertritt, ist ihm die Geburtsstunde der Tragödie. Die Stellen in der Weltgeschichte aufzugraben, in denen das Recht des Individuums und das größere Recht der Gesellschaft sich feindlich gegenüberstanden, ist die Aufgabe seiner historischen Dramen. Die Gesellschaft setzt sich stets auf Kosten des Individuums durch, sie ist ihm gegenüber immer im Recht. Das Leben ist dem Meere wesensverwandt: es nivelliert alles, und nur im Sturm können sich Berge und Wellentäler bilden, die doch endlich der Ruhe und dem Gleichmaß aller Teile weichen müssen. Wer sich über die Masse erhebt, der ist im Hebbelschen Sinne schuldig, denn er stört den „Schlaf der Welt",[94]) der in der Hebbelschen Gedankenwelt an die Stelle der Schillerschen Harmonie getreten ist. Das Individuum wird schuldig an der Gesellschaft durch das Übermaß. Übermaß ist Schuld, gleichviel ob der Einzelne im Guten oder im Bösen über das Maß hinausgeht; gut und böse sind relative Begriffe in der notwendigen Entwicklung der Dinge, die sittlichen Ideen selbst sind nur „eine Art Diätetik des Universums". Hebbel bringt das einmal auf die kurze Formel: „Die Helden stürzen, weil sie sich überheben." Ist das nicht, als ob der antike Begriff der Hybris wieder in modernem Geiste Auferstehung feierte? Nur freilich cum grano salis: es ist nicht mehr die metaphysisch-religiös empfundene Hybris, sondern ein, ich möchte sagen, entwicklungsgeschichtlich gemeintes Übermaß, ein Zuviel oder ein Zuwenig von dem, was der augenblickliche Gesellschaftsstand verlangt. Drei Möglichkeiten erscheinen offen: Das Individuum eilt der Entwicklung zu

---

[91]) „Was würde aus dieser Welt werden, wenn nicht die Notwendigkeit alle Dinge durchzöge und zusammenhielte?" (Welt als Wille und Vorstellung. Reclam S. 441.)

[92]) Genovevabrocken.

[93]) Tgb. 3833.

[94]) „Gyges und sein Ring."

stürmisch voraus (der Fall des Holofernes oder Kandaules), es bleibt hinter der Entwicklung zurück [95]) (Herodes) oder es sündigt schlechthin durch das Übermaß einer seelischen oder körperlichen Eigenschaft (Agnes Bernauer, Demetrius). Die Gesellschaft ist sozusagen das verkörperte Trägheitsgesetz der Welt, gegen das es keinen Kampf oder doch keinen Sieg gibt. Zugleich aber erhellt aus diesen Definitionen, daß es sich bei Hebbel nicht mehr um die „Schuld" der klassischen Zeit handelt, die Schuld ist bei Hebbel nicht mehr objektiv und absolut Schuld, sondern nur relativ, nur in ihrer allerdings mit der Geburt des tragischen Helden zugleich gegebenen Beziehung zum jeweiligen Stand der Gesamtheit. „Das Allervernünftigste für das Individuum kann das Allerunvernünftigste für das Universum sein." [96]) Es verdient hier festgehalten zu werden, daß Hebbel sich mit aller Entschiedenheit dahin ausgesprochen hat, daß der Konflikt nichts Zufälliges haben dürfe, daß die Dissonanz keine künstlich geschaffene, sondern eine notwendige sei. Der Dichter „darf jeden Charakter zugrunde gehen lassen, aber er muß uns zugleich zeigen, daß der Untergang unvermeidlich, daß er, wie der Tod, mit der Geburt zugleich gesetzt ist. Dämmert noch die leiseste Möglichkeit einer Rettung auf, so ist der Poet ein Pfuscher." [97])

Dieser als Übermaß definierte Schuldbegriff [98]) eröffnet erst das Verständnis für den tragischen Charakter, auf den Hebbel so außerordentlichen Nachdruck legte. „Schon zum Begriff eines Charakters gehört die Idee," [99]) das kann nur heißen: um überhaupt einen Menschen als Individualität bezeichnen zu können, bedarf es nach der Natur der Definition, daß er etwas ihn vom genus proximum, der Gesellschaft, Unterscheidendes habe; daher der Dualismus mit ihm zugleich gesetzt ist. Überschreitet nun diese „differentia specifica" ein gewisses, dem Ganzen zuträgliches Maß, so wird das Individuum schuldig. Der tragische Charakter ist also durch ein Übermaß gekennzeichnet. Daraus wird uns die superlativische Natur der Hebbelschen Charakterisierungsweise verständlich. „Das Leben ist der große Strom, die Individualitäten sind Tropfen, die tragischen aber Eisstücke, die wieder zerschmolzen werden

---

[95]) Hiervon ist auch sein bürgerliches Drama „Maria Magdalena" nur ein besonderer Fall, indem dort nicht ein Individuum, sondern eine soziale Gruppe an der Verknöcherung ihrer Anschauungen Schiffbruch leidet.

[96]) Tgb. 3108.

[97]) Tgb. 2776.

[98]) Tgb. 2901 findet sich übrigens einmal „Schuld" im landläufigen Sinne als sittliche Schuld verwendet und in zwei Erscheinungsformen gespalten: „Man sollte im Dramatischen noch einen Unterschied zwischen Schuld und Natur machen. Das Böse einer ursprünglich edlen, aber verwilderten Natur gibt die Schuld, das ursprünglich in den Charakteren bedingte Böse der Natur." Diese Schuld findet sich in Hebbels Tragödien nur sehr spärlich und dann meist schlecht motiviert, so in Klara (Maria Magdalena).

[99]) Tgb. 2730.

müssen.“ [100]) Darum sind die Hebbelschen Helden sozusagen Superlative: Holofernes der Superlativ der Herrschernatur, Golo der Superlativ der sinnlichen Liebe, Siegfried der des sonnigen Heldentums, Agnes Bernauer der der Schönheit, Rhodope und Genoveva der der Keuschheit, Demetrius der des sittlichen Gewissens. [101]) Alle diese Naturen teilen das Gulliverschicksal, daß sie der Welt, in der sie zum Leben erweckt sind, nicht proportioniert sind und wegen dieser Schuld verfolgt werden. Der Konflikt, latent schon in ihrer Geburtsstunde vorhanden, tritt in Erscheinung, sobald sie handeln und gerade, wenn sie ihrer innersten Natur gemäß — und das heißt doch vielleicht sittlich — handeln. Denn „Handeln heißt sich dem Gesetz preisgeben,“ sagt Hegel. Das Gesetz aber ist für Hebbel das Trägheitsgesetz der Menschheitsentwicklung.

Fassen wir einstweilen zusammen: Schon darin, daß Hebbel sagt, nicht für unsere Taten, sondern für das, was wir in **allen** möglichen Lagen des Lebens getan haben würden, sind wir vor Gott verantwortlich, zeigt sich: nicht die Handlung, sondern die virtuelle Anlage, d. h. der Charakter wird sittlich bewertet. Ist aber die erstere nach dem Kantschen Postulat wenigstens, das Schiller adoptierte, frei, so der letztere ganz gewiß nicht. Somit wird die Verantwortung mit dem gottgegebenen Charakter zugleich in die Hand der Gottheit oder der Natur zurückgegeben.

Das will sagen, die sittliche Idee der Hebbelschen Tragödie ist nicht mehr wie bei Schiller eine praktische Ethik, die das Metaphysische im Dogma des freien Willens voraussetzt, sondern sie ist die metaphysische Begründung des Seins und Handelns des Menschen im Universum selbst, wenn Hebbel auch später nicht mehr so handgreiflich wie in seinen Erstlingsdramen „das Individuum als nichtig überspringend, die Fragen immer unmittelbar an die Gottheit anknüpfte.“ Hier ist der Punkt, aus dem heraus das unbedingt Neue bei Hebbel verstanden sein will. Wir wissen, wie verflacht und handwerksmäßig der Schillersche Schuldbegriff von seinen Nachfahren verarbeitet wurde, und Hebbel hat sich energisch gegen diejenigen seiner Haut wehren müssen, die in seinen Dramen nach der ihnen geläufigen „tragischen Schuld“ — dem „dürftigen Sündenbegriff“,[102]) den sie als Surrogat für die Schuld in ihrer ästhetischen Hausapotheke führten — suchten und ihn nicht fanden. Selbst der fein-

---

[100]) Tgb. 2664.

[101]) Von hier aus laufen zweifellos Fäden zu Shakespeare: Othello, Romeo und Julia, Richard III., Hamlet, Shyllock, Lear usw. usw. Diese Parallele erscheint um so weniger konstruiert, wenn man Tgb. 5999 vergleicht: „Wie der griechische Plastiker den physischen Menschen erschöpfte und in ewigen Symbolen hinstellte, so wird der Tragiker dereinst die sittlichen erschöpfen; Shakespeares Lear ist in bezug auf den Undank und alle aus diesem hervorgehenden moralischen Erscheinungen gleich ein schlagendes Beispiel, er hat das Grundthema für immer weggenommen.

[102]) Hebbel, Mein Wort über das Drama. Eine Erwiderung an Prof. Heiberg in Kopenhagen. 1843.

sinnige Bernay[103]) beklagt das Fehlen dieses „Konfliktes" gerade in Hebbels Demetriusfragment. Man mußte sich erst langsam daran gewöhnen, an Stelle der praktischen Ethik die metaphysische Begründung der sittlichen Idee zu finden und bestritt der Metaphysik ihr Recht auf das Drama Dagegen wetterte Hebbel[104]): „Nur Narren wollen die Metaphysik aus dem Drama verbannen. Aber es ist ein großer Unterschied, ob sich die Metaphysik aus dem Leben entwickelt, oder ob umgekehrt sich das Leben aus der Metaphysik entwickeln soll." Empfand er es doch als seine eigentlichste Aufgabe, das neue Drama zu schaffen, das weder historisch, noch sozial, noch metaphysisch, sondern historisch, sozial und metaphysisch zugleich[105]) und dadurch ein Spiegel des wahren Weltganzen sei. „So wenig die ganze Erde auf die Leinwand gebracht werden kann, ebensowenig geht die Totalität aller Erscheinungen, mit einem Wort: das Detail der Welt ins Drama; wohl aber geht das Weltgesetz hinein."[106])

Wenn freilich Hebbel gelegentlich ausruft: „Der Mensch hat freien Willen — d. h. er kann einwilligen ins Notwendige,"[107]) so ist das nicht viel mehr als ein Spiel mit Worten. Eine solche Notbrücke — denn diese Kraft zur Resignation ist doch schließlich nichts als ein keineswegs notwendiger Zug im individuellen Charakter oder eine Schattierung des Temperaments — vermag durchaus die Kluft von Schillers Sittlichkeit zu Hebbels Notwendigkeit nicht zu überbrücken. Und was Hebbel über die Freiheit des Willens dachte, dürfte sich ungefähr mit Humes Standpunkt in seinem Essay über „Freiheit und Notwendigkeit" gedeckt haben.[107a]) Aber trotzdem ist diese Interjektion ungemein wertvoll, denn sie vermittelt uns einen Einblick in das Ringen Hebbels um den Gedanken der tragischen „Versöhnung", die, wie wir sahen, bei Schiller eine so wichtige Rolle spielt. Immer wieder in seinen theoretischen Abhandlungen, Briefen und Tagebüchern kommt Hebbel auf diesen Punkt zurück. Bald ruft er entschieden aus: „Ich denke viel über das nach, was die Rezensenten das Versöhnende in der tragischen Kunst nennen. Es gibt keine Versöhnung."[108]) Bald spottet er über die landläufig platte Anschauung: „Versöhnung in der Tragödie — darunter verstehen die meisten, daß die kämpfenden Potenzen sich erst miteinander schlagen, dann aber miteinander tanzen sollen."[109]) Bald spricht er doch wieder von einer Versöhnung wie von etwas seinem Drama Integrierenden: „Versöhnung im

---

[103]) Vgl. „Über die Komposition des Hebbelschen Demetrius (1865): M. Bernays Schriften zur Kritik der Literaturgeschichte." 4. Bd. Leipzig 1899.

[104]) Tgb. 2605.

[105]) „Mein Wort über das Drama."

[106]) Tgb. 4978.

[107]) Tgb. 2504.

[107a])8. Abschnitt in D. Humes, „Einte Untersuchung über den menschlichen Verstand."

[108]) Tgb. 2578.

[109]) Tgb. 2578.

Drama: Heilung der Wunde durch den Nachweis, daß sie für die erhöhte Gesundheit notwendig war.“ [110]).

Aber diese Widersprüche sind nur scheinbar und erklären sich daraus, daß das Wort „Versöhnung“ dort, wo er sie ablehnt, im Sinne einer Aussöhnung des Individuums und dort, wo er sie akzeptiert, im Sinne einer Wiederherstellung der durch den im jeweiligen Drama durchgekämpften Dualismus zerstörten Harmonie des Ganzen gebraucht ist. Seine grundsätzliche Ablehnung der Versöhnung im herkömmlichen oder auch Schillerschen Sinn resultiert folgerichtig aus allen Prämissen seiner tragischen Ästhetik. Ist der Dualismus zwischen Individuum und Gesellschaft notwendig und führt er doch ebenso notwendig zum Untergang des Individuums, so muß die Grundstimmung die eines großartigen Pessimismus sein, und es macht in der Tat sehr wenig aus, ob das scheiternde Individuum sich heroisch in die Notwendigkeit fügt — wie Kandaules — oder trotzig und ohne Bewußtsein der Notwendigkeit seines Untergangs abtritt wie Herodes. So ist es zu verstehen, wenn Hebbel sagt: „Er (sc. Öhlenschläger) will Versöhnung, die will ich auch; aber ich will nur die Versöhnung der Idee, er will die Versöhnung des Individuums, als ob das Tragische im Kreise der individuellen Ausgleichung möglich wäre.“ [111]) Aber es muß auch unbedingt daran festgehalten werden, daß auch diese „Aussöhnung der Idee“ nichts mehr mit Schillers Versöhnung zu tun hat; ja die Kluft wird noch dadurch erweitert, daß Hebbel über den Fortschritt der Menschheit recht pessimistisch urteilt. Die Schillersche Versöhnung fehlt bei Hebbel ebenso wie im antiken Drama, dessen Wirkungen sich die Hebbelsche Tragik darum auch wieder — bei aller Verschiedenheit zwischen dem problematischen Schicksalsbegriff der Alten und der körperhaften „Gesellschaft“ Hebbels — annähert. Am klarsten vermittelt uns das, was Hebbel unter „Herstellung der Harmonie“ oder „Versöhnung der Idee“ oder Versöhnung im Interesse der Gesamtheit meint, eines seiner wundervoll prägnanten Bilder: [113]) „Das Drama, wie ich es konstruiere, s c h l i e ß t keineswegs mit der Dissonanz, denn es löst die dualistische Form des Seins, sobald sie zu schneidend hervortritt, durch sich selbst wieder auf, es stellt, wenn ein Gleichnis erlaubt ist, die beiden Kreise auf dem Wasser dar, die sich eben dadurch, daß sie einander entgegenschwellen, zerstören und in einen einzigen großen Kreis, der den zerrissenen Spiegel für das Sonnenbild wieder glättet, zergehen. Aber es läßt allerdings eine Dissonanz unerledigt und zwar die ursprüngliche Dissonanz . . . Denn wenn auch der Riß sich wieder schließt, warum mußte der Riß geschehen?“ Das Hebbelsche Drama kennt keine Versöhnung, sondern höchstens die heroische Geste der Verdeckung der klaffenden Wunde durch die gefalteten Hände des Helden oder seines Dichters.[114]) Dieses Verdecken der Wunde —

---

110) Tgb. 2972.
111) Tgb. 2845.
112) Tgb. 2634.
113) „Mein Wort über das Drama.“
114) Vgl. Tgb. 2635.

auch der junge Herzog in „Agnes Bernauer“ drängt sich als Beispiel auf — ist aber, weit entfernt als Versöhnung angesprochen werden zu können, vielmehr eine Verstärkung des Tragischen dadurch, daß der Erliegende sich noch im Erliegen als höchst lebenswürdig erweist. Eine solche erhabene Resignation bedeutet ein Umbiegen der Schärfe des Schwertes, ist aber keineswegs eine Auflösung der Dissonanz, die logischerweise von Hebbel nicht gefordert werden kann. Denn seine Helden freveln durch ein Übermaß, das an sich vielleicht eher Verdienst als Schuld wäre, und das erst zum Übermaß, d. h. zur Schuld wird innerhalb der durch die Gesellschaft bedingten Relativität.[115]) D. h.: nicht der Charakter trägt den tragischen Zwiespalt in sich wie Lear, Wallenstein oder Faust, sondern erst aus seinem Mißverhältnis zum jeweiligen Gesellschaftsstand springt er hervor. Diese objektivierte Schuld kann naturgemäß nur mit dem Individuum zugleich getilgt, aber nicht innerlich gebüßt und gesühnt werden. Die Gesellschaft setzt sich durchaus auf Kosten des Individuums durch nach dem Grundsatz des summum ius summa iniuria — eigentlich der prägnantesten Formel für die Hebbelsche tragische Idee. Mit solchem unverschuldeten Banquerot kann natürlich selbst ein sokratisches Sich-ergeben in die Staatsraison nicht versöhnen; will man die Herstellung der Harmonie noch Versöhnung nennen, so muß man — allerdings auch nur dann — Hebbel recht geben, wenn er sagt: „Daß in der dramatischen Kunst die Versöhnung immer über den Kreis des speziellen Dramas hinausfällt, werden wenige begreifen.“

Diese Ästhetik bildet den Nährboden, dem der Hebbelsche „Demetrius“ entwachsen ist, und das Gesagte mag zur Grundlegung genügen. Jetzt verstehen wir, warum Hebbel alsbald den Plan einer Vollendung des Schillerschen Torsos fallen ließ. Aber so lebhaft wir ihm im allgemeinen beistimmen, wenn er sagt, „es kann ebensowenig jemand dort anfangen weiterzudichten, wo Schiller aufgehört, als jemand dort zu lieben anfangen kann, wo ein anderer aufgehört,“ so müssen wir doch im einzelnen entschieden seine Behauptung bestreiten, „daß Schiller nie, dem angedeuteten Plan gemäß, mit dem Helden als einem Betrüger vorwärts gekommen wäre;“ das ist deutlich eine Verkennung der innersten tragischen Absichten Schillers, die in diesem Fall gerade aus dem Betrug erwuchsen, wie wir gesehen haben. Im übrigen ist das Dogma, daß der Betrug tragischer Verwertung nicht fähig sei, bis auf den heutigen Tag herrschend; es erscheint allerdings sonderbar, wie diese Überzeugung sich

---

[115]) Wer an dieser Relativität trotz der sie rechtfertigenden Notwendigkeit Anstoß nimmt, der sei auf Hebbels tiefsinniges Wort — in den Genovevabrocken — hingewiesen: „Was einer werden kann, das ist er schon, zum wenigsten vor Gott;“ die Gedanken, die er Tgb. 2600 daran knüpft, zeigen vielleicht, daß auch das, was wir absolut als sittliche Schuld zu bezeichnen pflegen, auch mehr oder weniger nur relativ ist: „Derjenige, der einen Mord verübte, und derjenige, der ihn des Mordes wegen zum Tode verdammt, worin sind sie unterschieden, wenn Gott, der mit der wirklichen zugleich alle möglichen Welten überschaut, erkennt, daß jener bei einer anderen Verkettung der Umstände der Richter und dieser der Mörder hätte sein können.“

mit einer Bewunderung der tragischen Wirkungen z. B. eines Macbeth oder Richard III. paaren können. Aber wir haben es nicht mit Hebbels Bewertung des Schillerschen Torsos, sondern mit seinem eigenen Fragment zu tun.

Aus der Entstehungsgeschichte [116]) seiner selbständigen Bearbeitung des Stoffes interessiert vor allem das wenig beachtete Faktum, daß Hebbel den Stoff zunächst zu einer Komödie [117]) verarbeiten wollte. Das ist darum so eminent bedeutsam, weil es ein Lieblingsgedanke Hebbels war, den Ideenkonnex des höchsten tragischen und des höchsten komischen Genres aufzuweisen. „Komödie und Tragödie sind ja doch im Grunde nur zwei verschiedene Formen für die gleiche Idee," schreibt er am 29. November 1841 in sein Tagebuch und am 20. Januar 1842 notiert er sich triumphierend nach der Lektüre von Platos Gastmahl: „Sehr gern las ich auch, weil es meine eigenste innerste Überzeugung ist: — Sokrates brachte sie zu dem Eingeständnis, es sei die Sache eines und desselben Mannes, Tragödien und Komödien dichten zu können, und der künstlerische Tragödien-Dichter sei auch ein Komödiendichter." Bekannt ist das unglückliche Ringen Hebbels mit der komischen [118]) und der tragikomischen [119]) Form, und es ist sicherlich nicht zu bedauern, daß „Demetrius" zuletzt in die Form der Tragödie gegossen wurde, aber dieser erste Lustspielplan verdient doch der Vergessenheit entrissen zu werden, nicht zuletzt deswegen, weil er in der Ausgestaltung der Katastrophe m. E. noch einmal wirksam wurde. Es scheint mir nämlich bisher die Parallelität der Vorgänge im Vorspiel und im vierten Aufzug nicht beachtet: Dort wie hier ein Mensch zum Tode verurteilt und vom Richtblock zum Zarenthron erhoben, dort Demetrius, hier Schuiskoi, dort Demetrius als armer Sünder, der dem Tod entrissen wird, weil er als Zar identifiziert wird, hier Demetrius als Richter, der im letzten Augenblick seines Richteramts über den wahren Zaren verlustig geht, weil er als — Pseudozar entlarvt wird. Grell, fast fratzenartig wirkt dieser Kontrast, der Anfang und Ende beleuchtet, und die Vorgänge bis zur Peripetie erscheinen unter der Fackel dieses unbarmherzigen Schicksalsscherzes fast wie ein Maskenspiel. Diesen Eindruck verstärkt Hebbel noch, indem er seinen Demetrius

---

116) Die Entstehungsgeschichte des Hebbelschen Demetrius, die hier natürlich übergangen werden muß, findet sich in jeder größeren Hebbelausgabe. Die Stellen des Tagebuchs, die über die Fortschritte der Arbeit orientieren, sind: 1047, 1249, 1760, 2231, 4173, 4553, 4566, 5199, 5620, 5642, 5705, 5777, 6052, 6070, 6115, 6176.

117) Die hierhergehörigen Stellen des Tagebuchs sind: 1047: „Die Geschichte eines falschen Prinzen, der selbst nicht weiß, was er ist, könnte zu einem Lustspiel höheren Stils einen trefflichen Stoff abgeben." (März 1838) und 2231: „Idee zu einem höchsten Lustspiel: Einer, der sich für einen Prinzen hält und nicht weiß, ob er, der selbst über seine Geburt nicht gewiß ist, Versuche machen soll, den Thron zu erobern oder nicht . . . . also ein Mensch, der nicht einmal weiß, was für ihn gut oder bös ist." usw..

118) „Der Diamant."

119) „Trauerspiel in Sizilien."

zu Mnischek — seinem ehemaligen Richter in Ssambor — sagen läßt, der ungestüm nach ihm sucht:

Herr Woiwod, wen sucht
Ihr hier? Doch nicht den Zaren aller Reußen?
Den blies ein Hauch ins leere Nichts zurück,
Doch Euer Jäger wartet Eures Winks.

und:

Der Morgen brach herein,
Die alte Frau [120]) dort stieß die Läden auf,
Und meine Maske leg' ich wieder ab.

Wer im Kontrast das Wesen des Komischen sieht, der muß gestehen, daß grausamer nicht gescherzt werden kann, und daß sich Tragisches und Komisches vielleicht nie so eng wie hier berührt haben.

Der Abriß der Handlung muß vorausgesetzt werden. Zudem gehört bei der völligen Zusammenhanglosigkeit fast aller Details und aller Charaktere der Handlung mit denen Schillers nur der Demetriuscharakter selbst als Träger der Idee in diese Skizze der Wandlung des tragischen Problems. Was den Aufbau anlangt, so ist auf die Parallelität zwischen dem Vorspiel in Ssambor [121]) und dem vierten Akt, der Peripetie, eben hingewiesen. Daraus geht zugleich hervor, daß Hebbel uns seinen Helden durch fast fünf Akte hindurch — das Vorspiel einmal als solchen gerechnet — im Bewußtsein seiner Echtbürtigkeit läßt und ihn in aufstrebender, wenn auch durch gegnerische Intriguen bedrohter Entwicklung vorführt, ohne daß die Harmonie seines Innern getrübt würde. Darin liegt zweifellos die Hauptschwäche seines Werkes. Diese sehe ich darin, daß das tragische Interesse erst in der Katastrophe einsetzen kann, und daß die Wirkung des Dramas bis dahin lediglich auf äußere Aktion und auf epische Spannung gestellt ist und somit ein, ich möchte sagen, mehr sensationelles als tragisches Interesse hervorruft. Völlig verfehlt ist es natürlich, wenn Bernay sagt: „Er selbst hat aber — und das dürfen wir mit unzweifelhaftem Rechte behaupten — durch sein eigenes Werk dargetan, daß einem Demetrius, der in tadelloser sittlicher Reinheit glänzt, das erste und wichtigste Erfordernis zu einem tragischen Helden abgeht." Das tragische Prinzip in seiner für Hebbel allein giltigen Ausprägung, die nicht mehr den Konflikt ins Gewissen des Helden zu legen braucht, ist in seinem Demetrius durchaus und im höchsten Maße wirksam, aber es tritt zu spät in Erscheinung.

„Das erste und wichtigste Erfordernis eines tragischen Helden" ist eben für Hebbel das Übermaß. In diesem Zusammenhang will sein „Demetrius" begriffen sein, der in Schillerschem Sinne schuldlos, in Hebbelschem Sinn schuldig ist. Wir haben ihn oben als Superlativ des sittlichen

---

[120]) Seine Mutter Barbara, der er das Geständnis seiner Bastardennatur entrissen hat.

[121]) Hebbel schrieb dieses Vorspiel übrigens ohne Kenntnis des gleichartigen aber fallengelassenen Planes Schillers.

Gewissens bezeichnet. Als ein Idealbild edler, sittlich gefestigter, selbst in seinen Leidenschaften liebenswerter Männlichkeit bewährt er sich in der Niedrigkeit (Vorspiel), im Aufstieg und auf der Höhe. Kein Flecken trübt den Spiegel des schönen, gottnachgeschaffenen Menschenbildes. Und auch im Sturze bleibt er sich gleich. Denn als er durch seine Mutter Barbara in einer Szene, die zu den schönsten und reinsten Perlen unserer Literatur rechnet, über seine wahre Herkunft belehrt wird, ist er außer Stande, seine Rolle weiterzuspielen. Aber er tritt nicht wie der Laubesche Demetrius zurück, weil er sich für unwürdig hält, sondern — das ist wohl bisher überall übersehen — weil er sich für zu groß hält, bewußt als Mensch die Rolle fortzuspielen, die er bisher unbewußt als Puppe in fremder Hand gespielt hat. Als ihn der Pole Mnischek über seine vermeintlichen Skrupel hinwegzujesuitern sucht mit den Worten:

Bist du nicht
Der letzte Träger eines großen Stammes,
So sei der erste eines größeren!
— — — — — — — — — — —
Erwerben ist unendlich mehr als Erben
Und dem Erobrer beugt die Welt sich gern,

da erwidert Demetrius ihm flammend:

Glaubst du, ich bin zu stumpf, um das zu fühlen?
So tief wie du und tiefer! Aber trifft's?
Im Donnerwagen über Berg und Tal
Einherzubrausen im Kometenglanz
Und wie der fleischgeword'ne Geist der Erde
— — — — — — — — — — —
Mit rotem Siegerschwert von Stadt zu Stadt,
Von Land zu Land zu ziehn und ganz zuletzt
Sich nach der Himmelsleiter umzuschau'n:
Ja, das ist groß, das ist so göttlich groß,
Daß die Bewund'rung alles, selbst den Jammer
Des armen menschlichen Geschlechts erstickt,
Und daß das Opfer jauchzt, indem es fällt!

Man sieht, über die Bedenken des Grimmschen Demetrius würde sich dieser Geist hinwegsetzen. Aber als Mnischek ihn ungeduldig und verständnislos unterbricht: „Nun denn?", da fährt Demetrius ihn an:

Nun denn? Paßt dieses Bild auf mich?
Ritt ich den Blitz? Ich ritt ein Manifest,
Ich sprach mein Erbteil an, und mit dem Recht
Erlischt der Anspruch.

Der Hebbelsche Demetrius ist eine Natur groß genug zum Welteroberer, aber zu groß zum Erbschleicher. Und dieses Zuviel an innerer Größe ist sein Verhängnis. Die Tragik liegt darin, daß aus innerster Notwendigkeit heraus das allzu feine und subtile Instrument einer Seele an den brutalen Anforderungen der Welt zerbricht. Die Masse, die Gesell-

schaft schluckt ihn ein, die Masse behält Recht, das Gewissen der Gesellschaft ist ein plumperes als das des Demetrius, und wie ein Siegel auf diese traurige Erkenntnis ist es, wenn ein intriguanter Lump wie Schuiskoi an Stelle dieses Demetrius Krone und Purpur an sich reißt.

Es ist hier der Platz, einmal mit der überall nachgesprochenen, nirgends bekämpften Behauptung aufzuräumen, der Kern der tragischen Idee in Hebbels Demetrius sei der Legitimationsgedanke, diese Behauptung, die zuletzt noch Otto Harnack in seiner Vollendung des Hebbelschen Demetrius Demetrius 1910 [122]) verfochten hat. Diese Anschauung wird unhaltbar gegenüber den eben zitierten Versen „Glaubst du, ich bin zu stumpf . . .“ usw. Diese Verse enthalten doch wohl nicht das Glaubensbekenntnis eines auf den Legitimationsgedanken Eingeschworenen, sie stellen vielmehr eine glanzvolle Apotheose des Übermenschentums dar, wie sie vielleicht nur der Dichter des Holofernes schreiben konnte. In ihnen braust noch etwas von den Stürmen des Napoleonischen illegitimen Cäsarismus, und es ist wahrhaftig nicht die Ehrfurcht vor der Legitimität, die Demetrius das Szepter fortschleudern läßt, sondern es schütteit ihn der Ekel über die Rolle, die man ihm statt einer solchen gewaltigen Laufbahn zugeschoben und die er unwissend gespielt hat. Aber wie konnte angesichts dieser Apologie des Herrenmenschentums überhaupt die blasse Fabel von dem Legitimitätsprinzip des Hebbelschen Werkes aufkommen und sich bis heute behaupten? Die Quelle dieses Irrtums ist eine oft zum Verständnis der Hebbelschen Idee angeführte Stelle aus dem von Hebbel benutzten Werke Prosper Mérimées „Der falsche Demetrius. Episode aus der Geschichte Rußlands“ in der Übersetzung von W. E. Drugulin, Leipzig 1853. Dort heißt es: „So stelle ich mir einen Betrüger vor, der einen Thron zu erringen wußte und mitten im Triumphe vielleicht nur deshalb unterlag, weil er, statt alle Eigenschaften eines Usurpators zu besitzen, einige von den Vorzügen hatte, wegen deren man einen rechtmäßigen Fürsten liebt.“ Hinc illae lacrimae! Das wurde nun für Hebbel freilich bedeutungsvoll, aber doch nur in dem Sinne, daß sein Held zu groß war, das zu behaupten und zu genießen, was er als Usurpator wider Willen und unbewußt mit den unehrlichen Mitteln eines Betrugs erworben hatte. Er empfindet dies sein Schicksal als menschenunwürdige Schmach, die gleich verächtlich absticht von dem Herrschertum von Gottes Gnaden wie von dem Cäsarentum aus eigenem Recht, sein Verzicht ist nichts weniger als eine Entscheidung zwischen diesem und jenem, und der Versuch, die Hebbelsche Idee in den Legitimationsgedanken ausmünden zu lassen, ist eine sehr bedenkliche Verflachung seiner tragischen Idee, die damit schlechthin nichts zu tun hat. Man darf eben neben der Tatsache der Resignation nicht das Motiv übersehen,

[122]) Vgl. dort in der Einleitung: „Das aber steht fest, daß in Hebbels Sinne die Idee der Legitimität die eigentlich beherrschende des Dramas war.“ So auch R. M. Werner (Hebbel, Ein Lebensbild. Berlin 1905): „Der Kampf liegt in dem Königtum als der Zentralidee des Ganzen.“

das allein den Demetriuscharakter als Träger der tragischen Idee restlos erklärt.

Hebbels Demetrius entschließt sich, die Zarenmaske von sich zu werfen, und nur der Gedanke an seine Freunde und Waffengefährten, an seine polnische Braut und ihren Vater können ihm den Entschluß abringen, noch so lange sich in seiner Stellung zu behaupten, bis jene sicher in ihre Heimat zurückgekehrt sind:

Ja, ich seh' es ein,
Daß ich die Zarenmaske weiter tragen
Und Frieden und Gewissen opfern muß,
Wenn ich euch retten will, und bin bereit.
Ja, morgen werden wir uns krönen lassen,
Marina soll als Zarin aller Reußen
Und nicht als Kartenkönigin z u r ü c k.

Aber auch nur, bis diese gerettet sind und Marina „zurück" ist, will er das Spiel dauern lassen:

Ich bin der Kapitän auf einem Schiff
Das scheitert; r a s c h i n s s i c h r e B o o t m i t e u c h,
D a n n z ü n d e i c h d i e P u l v e r k a m m e r a n.

Es darf als unbegreiflich bezeichnet werden, wenn angesichts dieser klar ausgesprochenen Intentionen, die noch dazu an so bemerkenswerter Stelle als Aktschluß stehen, hie und da in völliger Aufhebung aller tragischen Absichten Hebbels die Ansicht hervortritt, Hebbel habe seinen Demetrius sich behaupten lassen. So schreibt R. M. Werner: „Da ist er entschlossen, freiwillig auf den angemaßten Platz im russischen Reich zu verzichten, muß aber erkennen, daß es nicht mehr in seiner Macht steht, weil mit seinem Geschick das seiner Liebsten verknüpft ist und sein Recht geltend macht. Er ist also gezwungen, eine Rolle weiterzuspielen, an die er nicht mehr glaubt . . ." Und Prof. Bächtold schreibt: „(Er) wandte aber das Motiv so, daß sein Held von dem unrechtmäßigen Thron nicht läßt." Damit hätte Hebbel in einer nur freilich unendlich stümperhaften Weise auf den Schillerschen Plan zurückgegriffen und hätte sich füglich das selbständige Ausschachten der Fundamente sparen können; denn daß für seinen Demetrius nur altruistische Motive bei dem angeblichen Entschluß sich zu behaupten, wirksam sind, könnte doch wohl — zumal diese Version von Sievers antizipiert scheint — nicht ausreichen, um seiner Produktion volle Selbständigkeit zu sichern. Aber zum Glück spricht Hebbel klarer über seine Absichten als seine Ausleger. Sein Demetrius will seine Macht nur noch einmal zum Schutz der Seinen ausüben und dann enden. —

An dieser Stelle ist dem kranken Dichter die Feder vom Tode aus der Hand genommen worden, sodaß wir, was den äußeren Abschluß der Katastrophe anlangt, auf Hypothesen angewiesen sind. Denn die wenigen Szenen des fünften Aufzugs, die die ausbrechende Verschwörung des Ränkeschmieds Schuiskoi anspinnen, zeigen uns nur die Maßnahmen des Gegenspiels, die uns naturgemäß weniger interessieren. Aber es fehlt eben im

glücklichen Gegensatz zu Schillers Torso nur der äußere Abschluß, den ein pietätvoller Testamentsvollstrecker anzufügen sich wohl getrauen darf. Das Garn des Schicksals ist in den ersten vier Akten, die vollendet vorliegen, abgesponnen, insofern als des Demetrius' innere Entwicklung abgeschlossen ist.

Auch das Gegenspiel sehen wir also noch seine Minen legen. Und es ist zweifellos ein in Rücksicht auf die tragische Wirkung außerordentlich glücklicher Griff, daß Demetrius durch seine im Bewußtsein seines mangelnden Berufs zum Richteramt vollzogene Begnadigung Schuiskois selbst die Kraft entbindet, die ihn vernichten soll. Aber die Worte „Dann zünde ich die Pulverkammer an," die darauf hinweisen, daß Demetrius seinen Sturz nicht passiv erdulden, sondern aktiv herbeiführen will, stellen uns vor ein Rätsel, dessen Lösung schlechterdings nur mit Vermutungen versucht werden kann. Mir scheint die Annahme nahezuliegen, daß Hebbel sich, seinem poetischen Charakter entsprechend, des Kunstmittels der tragischen Ironie bedient haben würde, die in diesem Falle große Wirkungen in sich barg. Ich vermute, er wollte auch diesen ersten und letzten Versuch des Demetrius, nach dem eigenen sittlichen Kanon bewußt zu handeln und zu resignieren, dadurch vereiteln, daß ihm das Gegenspiel im entscheidenden Moment zuvorkam und ihm dieses letzte Verdienst durch eine Gewalttat entriß. Diese Mutmaßung wird gestützt dadurch, daß die historische Katastrophe ja eben in dem Augenblick der Trauung mit Marina, also e h e diese nach Polen zurückgekehrt war, eintrat. Es scheint darauf auch noch eine seiner verstreuten Bemerkungen hinzudeuten: „Marfa erscheint in höchster Liebe für Demetrius und das führt seinen Tod herbei." Dieses Aperçu läßt vielleicht die Erklärung zu:[123]) Marfa etwa von Barbara zur Mitwisserin des Geheimnisses gemacht — die Szene der beiden Mütter hätte überraschende Perspektiven eröffnet — will Demetrius, dessen innerste Natur sie kennt, vor dem Betruge und den aus ihm entspringenden Gewissensqualen bewahren und überliefert ihn um seiner selbst willen durch Verleugnung ihrer Mutterschaft den Empörern, durch diesen Heroismus der Liebe freilich seine freie sittliche Tat, die Selbstopferung, im Keime vernichtend. Diese tragische Ironie wäre durchaus aus Hebbelschem Geiste empfunden.

Diejenigen, die geneigt sind, das schuldlose Opfer dieser reinen Natur als unpoetisch zurückzuweisen, seien noch auf einen naheliegenden Gedankengang verwiesen, der diese letzte Schöpfung Hebbels mit seiner ersten zu verknüpfen scheint. Ist dieses schuldlose Opfer ganz zwecklos, d. h. im Grunde trotz aller Notwendigkeit im Verlauf des einmal angesponnenen Konflikts zufällig gefallen? Oder hat es vielleicht im Dienst des Weltgeistes eine Mission erfüllt, zu deren Erfüllung kein rechtmäßig Berufener mehr vorhanden war? Der „Stallknecht" Boris, der meuchelmörderisch das Geschlecht Iwans ausgelöscht und dessen Krone auf seinem unwürdigen Haupte trug, war eine sichtbare und lebendige Verhöhnung der Gerechtig-

---

[123]) Vgl. aber auch die Version Goldhanns.

keit, und kein ultor ex ossibus konnte erstehen. War vielleicht der unglückliche Demetrius das Werkzeug, dessen sich Gott bediente? Wem dieser Gedanke zu konstruiert erscheint, der lese bei Hebbel: „Die Gottheit selbst, wenn sie zur Erreichung großer Ziele auf ein Individuum unmittelbar einwirkt und sich dadurch einen willkürlichen Eingriff (setzen wir den Fall, so müssen wir die ihm korrespondierenden Ausdrücke gestatten) ins Weltgetriebe erlaubt, kann ihr Werkzeug vor der Zermalmung durch dasselbe Rad, das es einen Augenblick aufhielt oder anders lenkte, nicht schützen. Das ist wohl das vornehmste tragische Motiv, das in der Geschichte der Jungfrau von Orleans liegt. Eine Tragödie, welche diese Idee abspiegelte, würde einen großen Eindruck hervorbringen durch den Blick in die ewige Ordnung der Natur, die die Gottheit selbst nicht stören darf, ohne es büßen zu müssen." Diese für Hebbels „Judith" so bedeutsame Bemerkung kann wohl mutatis mutandis auch bei der Konzeption der Demetriusidee wirksam gewesen sein. Und sie stehe wenigstens hier, um zu beweisen, daß doch auch unterirdische Verbindungsgänge zwischen Hebbels Welt der Notwendigkeit und Schillers sittlicher Weltordnung hin- und herlaufen, so fern es mir liegt, diese etwas spitzfindig-mystischen und nur gelegentlichen Gedankengänge der durchsichtigen Klarheit der Schillerschen sittlichen Begriffe gleichsetzen zu wollen. Mit dem Hinweis darauf, daß das Erreichte — die Aufrichtung des Throns für einen Schuiskoi — in keinem Verhältnis zu dem gebrachten Opfer stehe, würde die Hypothese natürlich nicht entkräftet. Denn auch in der „Judith" ist das erwählte Volk, das durch die tragische Heldin gerettet wird, des Opfers mehr als unwürdig. Es genügt hier wie dort, daß e i n großer Effekt — die Zerschmetterung des Holofernes resp. des Boris — erreicht ist, und der Knoten, in den die Fäden des Weltgewebes doch wieder zusammenlaufen, bedarf eines neuen Schwertes, das ihn zerhaut.

Es ist klar, daß die Evidenz der Hebbelschen tragischen Idee, die zweifellos bisweilen zwischen dem Großartigen und dem Spitzfindigen balanciert, für den Hörer seines Dramas nicht so hell und klar ist wie die der Schillerschen sittlichen Weltordnung. Wirft man dem klassischen Weltbilde Schillers nicht mit Unrecht eine allzu dogmatische Geradlinigkeit vor, die sich mit der Kompliziertheit der realen Welt nicht vollkommen deckt, so bedrückt es bei Hebbel, daß sich seine tragische Idee zuletzt „mit dem Weltmysterium in ein und dieselbe Nacht verliert," und zuweilen fragen wir uns bei seinen tragischen Wirkungen, ob es Gewitter sind, die diese Nacht erhellen oder menschenerschaffenes Feuerwerk. Wenn aber Volkelt in seiner „Ästhetik des Tragischen" sagt: „Läßt man sich z. B. von Hebbel sagen, welchen grübelnden Tiefsinn er in seinen Dramen darstellen w o l l t e, so ist man erstaunt über die weite Kluft zwischen diesen Absichten, die er verwirklicht zu haben glaubte, und dem t a t s ä c h l i c h e n Eindruck, den seine Dramen auf den unbefangenen Leser hervorbringen. Alle solche Reflexionen, die es (!) ihm nicht gelungen ist, in seiner Dichtung zur Anschauung zu bringen, bleiben für jenes geforderte Eingehen auf den sittlichen Anschauungskreis des Dichters völlig abseits liegen" —

so muß man diesem absprechenden Urteil entschieden entgegentreten. Aber man darf es getrost Hebbel selbst überlassen, sich zu rechtfertigen, und deshalb mögen hier endlich noch zwei Aussprüche aus seinen Tagebüchern als Schlußstein stehen. Der eine [124]) lautet: „Man setzt sich nicht zum Klavierspielen nieder, um die mathematischen Gesetze zu beweisen. Ebensowenig dichtet man, um etwas darzutun. Ach, wenn die Leute das einmal begreifen lernten!" Der andere [125]): „Im Drama soll kein Gedanke ausgesprochen werden, denn an dem Gedanken des Dramas sprechen alle Personen." Im übrigen müssen natürlich die Werke sich selbst verteidigen.

Die Aufgabe des Fortsetzers war eine relativ einfache. Die Hauptschwierigkeit lag wohl darin, sich sprachlich dem durchaus originellen und persönlichen Gepräge des glänzenden Hebbelschen Antithesenstils anzupassen, der besonders im „Demetrius" Triumphe knapper Präzision im Dialog feiert. Dagegen mußte einem wirklichen Dichter, und nur ein solcher dürfte wagen, Hand ans Werk zu legen, das Fehlen äußerer Richtlinien eher willkommen sein, da der freischaffenden Phantasie einiger Spielraum gelassen ist. Die Hauptaufgabe blieb, die Idee Hebbels möglichst hell unter den Leichenfackeln der Katastrophe aufleuchten zu lassen. Bezeichnet es doch Hebbel als Stil des Dramas,[126]) „daß die Idee im ersten Akt als zuckendes Licht, im zweiten als Stern, der mit Nebeln kämpft, im dritten als dämmernder Mond, im vierten als strahlende Sonne, die keiner mehr verleugnen kann, und im fünften als verzehrender und zerstörender Komet hervortreten muß." Die Sonne hatte über den Schlußszenen des vierten Aufzugs geleuchtet, das verzehrende Feuer konnte der dämonische Genius des Meisters nicht mehr selbst entfesseln. Diese schwere Aufgabe harrte der Erfüllung. Daneben ergab sich die Pflicht, in wohlverstandener Pietät hier und da zu glätten und Doppeltes an einer oder der anderen Stelle zu tilgen.

Als erster machte sich ein Freund Hebbels, Ludwig Goldhann, ans Werk. Er vollendete den Torso und brachte seinen Versuch auch auf die Bühne. Doch erschien seine Arbeit nicht im Druck.

Der Liebenswürdigkeit des Neffen des Dichters, Herrn Franz Goldhann, verdanke ich es, wenn ich hier einiges Nähere über die Barbeitung sagen kann. Leider vermag ich nicht zu beurteilen, wie viel in der Fortführung der Handlung auf mündlichen Traditionen im Hebbelschen Freundeskreis beruht; jedenfalls ist kein Zweifel, daß Goldhanns Schluß in manchen, nicht unwesentlichen Punkten auf Hebbelsche Intentionen zurückgeht und daß der Hebbelsche Sprachstil im allgemeinen weit besser getroffen ist als bei Teweles und Harnack. In wichtigen Punkten dagegen mußte Goldhann durch Hypothesen den unausgesprochenen Absichten des Toten nahe zu kommen suchen, und es ist ihm dies wohl nicht in allen Teilen gelungen.

Zunächst ist die Verschwörerszene (V, 8) im ganzen gut und wirksam zu Ende geführt und dramatisch durch Mnischeks Ermordung — ein Zug,

---

[124]) Tgb. 4576.
[125]) Tgb. 4898.
[126]) Tgb. 2897.

den Goldhann wohl aus Eigenem zufügt – abgeschlossen. Der Kampf entbrennt um seine Leiche und wird durch Basmanows klugberechnetes Eintreten vorbedeutend für die Verschwörer entschieden. Einige Entgleisungen — als solche muß man die unnötigen Brutalitäten gegen den toten Polen bezeichnen, der u. a. „ein armer Teufel nur von Schwiegervater" genannt wird, — hätte der Dichter selbst vielleicht vor einer Drucklegung getilgt.

Demetrius selbst läßt Goldhann in den Zustand einer müden Entschlußunfähigkeit versinken. Das ist psychologisch fein empfunden, aber dramatisch äußerst gefährlich. Gregory entwirft ein Bild des verwandelten Helden, indem er auf ein müdes „Ich will ja kämpfen" antwortet:

Das wirst du ja, doch nur wie die Balliste,
Die ihr Geschoß entsendet, wenn der Hebel
Einmal gespannt ist und gelöst, sie trägt
Nicht Haß und Mut in ihrem Balkenleibe.
Hast du den Ruf vergessen? Jenem Kämpfer
Nur wird der Sieg, der auf ihn glaubt und hofft,
Du dürftest eher jetzt am Heiland zweifeln
Als an dir selbst und deiner großen Sendung.

Barbara rät ihm zur Flucht

Dein Ausweg ist der Gang zurück vom Thron
In eine Bauernhütte

und Demetrius antwortet mit den Hebbelworten: „Zeige mir den Weg ins Nichts zurück durch deinen Leib!" Marina benutzt den Tod ihres Vaters, um durch die Kunde davon Demetrius Rachefeuer in die Adern zu gießen. Demetrius sieht sich in das Toben des Kampfes gestellt, den er nicht entfesselt hat. Die Ereignisse haben seinen eigenen Entschluß, sich zu behaupten, bis er selbst ein Ende machen kann, ohne an den Seinen zum Verräter zu werden, überholt, aber sie finden ihn wehrhaft. Er ruft nach dem Schwert, aber er schlägt Gregorys Triumph über die erwachte Kampflust wild nieder:

Mein Schwert! Fragt nicht, warum ich kämpfe!
Nein, triumphiere nicht, verschmitzter Mönch!
Du weißt nicht, welchen Sieg ich mir erflehe.

Bis hierher vermögen wir Goldhann fast rückhaltlos zu folgen, wenn auch der frühere Entschluß des Demetrius durch die Ereignisse zertrümmert wird, ohne auch nur andeutungsweise noch einmals erwähnt zu werden; immerhin mag sich der Hörer selbst aus dem Hebbelschen vierten Akt an ihn erinnern. Von da ab aber wird bei Goldhann dem Helden die Führung seines Schicksals völlig aus den Händen geschlagen, er findet den Tod nicht, wo er ihn sucht, er wird gefangen, es wird über ihn verhandelt, er sinkt zur stummen Person herab, er wird zu einer Passivität verurteilt, die wohl nicht der Hebbelschen Dramentechnik entspricht.

Es folgt zunächst eine ausgesponnene Szene zwischen Barbara und Marfa. Dieser Auftritt zeigt deutlich das Bestreben des Autors, die schon

zitierten Worte Hebbels anschaulich zu interpretieren: „Marfa erscheint in höchster Liebe für Demetrius, und das führt seinen Tod herbei.“ Die Interpretation ist freilich seltsam. Es wird vorausgesetzt, daß der Zar, einmal als Betrüger entlarvt, als unschädlich von den Verschwörern laufen gelassen würde und, so unglaubhaft das scheinen mag, Barbara, Marfa, ja selbst das Haupt der Verschwörung glauben fest daran, daß man dem entlarvten Staatsverbrecher eine Bauernexistenz gönnen würde. So fleht Barbara Marfa an:

Jetzt, o Zarin, trete
Ein Friedensengel zwischen diese Kämpfer,
Mit einem Hauche reiß' die Krone ihm,
Die tödliche, vom Haupt!

Aber Marfa erscheint wirklich „in höchster Liebe“, ihre Todesangst um Demetrius sind ihr die Mutterwehen, die ihn trotz allem zu ihrem Sohn machen, auch nachdem Barbara ihr das verhängnisvolle Geheimnis der eigenen Mutterschaft verraten hat.

Sei es! sei Demetrius
Auch nicht der Zarin Sohn — er ist der Zar!
Vererbte ihm kein Vater dieses Zepter,
So mag sein Schwert es heute sich erkämpfen,
Und hab' ich ihm kein Recht zum Thron gegeben,
So will ich nimmermehr doch ihm es nehmen

Schuiskoi dringt ein, und sein Wort scheint Barbaras Auffassung zu bestätigen:

Du trägst in deinen Händen Krieg und Frieden:
Ein Hauch von dir, und diese wilde Flamme
Ist ausgeblasen, hier wisch' ich das Blut
Von meinem Schwert und leg's auf den Altar.

Barbara enthüllt auch ihm ihr Geheimnis, aber Schuiskoi muß das Geständnis Marfas, nicht des Bettelweibes haben. Marfa jedoch höhnt mit trotziger Verachtung:

Glaubt dieser Bettlerin! was hindert euch?
Ist doch Verrat und Trug nur Eure Losung!
Und zeugt' ich g e g e n diesen — f ü r wen zeugt' ich?

Otrepiep bringt Demetrius in Ketten; er hat ihn vor dem Tod bewahrt, denn:

„Ich hab mir einen schlechten Dank verdient,
Als ich zu ihm einst Zarin Marfa brachte,
Heut' mach' ich's umgekehrt — für bess'ren Dank!

Dann fährt er ernsthafter fort:

Wenn dieser fällt, so lange nur ein Funke
Der Lügenglorie sein Haupt umleuchtet,
So ist der Brand im Reiche nicht gelöscht,
Und wie ein toter Körper Seuchen brütet,

So brächte noch sein Schatten Euch Verderben!
Man sah an seiner Brust die Zarin hängen —
Man muß es sehn, wie sie ihn von sich stößt.

Barbara schreit wieder die Wahrheit leidenschaftlich aus, Marfa befiehlt ihr herrisch Schweigen. Schuiskoi redet in sie hinein:

Ein wunderbar Geschick! Zwei Frauen streiten
Um einen Sohn, sein Leben hängt am Ausspruch.
Blick' diesem Manne tief ins Auge, Fürstin,
Und sag' uns: ist's dein Sohn? Bedenk' es wohl:
Sprich kein zu rasches Ja! es machte diesen
Zum toten Mann.

Man sieht, wie stark Goldhann die sonderbare Verschiebung unterstreicht? die Verleugnung durch Marfa, die das Haupt des Staatsverbrechers vogelfrei machen müßte, erscheint bei ihm als Weg zur Rettung. Marfa bekennt trotzig die Lüge „Er ist mein Sohn." Doch als Otrepiep ihr das Kreuz vorhält, bricht sie zusammen. Die Katastrophe erinnert an Schiller: „Sie schweigt!", ruft Schuiskoi aus, und von Otrepiep trotz der Verleugnung niedergestoßen, liegt Demetrius zu den Füßen der Marfa. Demetrius selbst ist während der ganzen Szene stumme Person. Diese Passivität des Helden und die wenig überzeugende Erfindung der Entscheidung durch Marfas „höchste Liebe" sind gewichtige Bedenken gegen den Versuch, aus dem im übrigen viel Pietät spricht. Eine Schlußszene bringt Otrepieps Beseitigung durch den mißtrauischen Schuiskoi, Schuiskois Proklamation durch Volk und Kirche, seine Verbindung mit Xenia und Marfas Abschied. Mit dem Ausblick auf blutiges Rachewerk und versteckte Drohungen der eifersüchtigen Großbojaren gegen den neuen Zaren schließt das Drama ab.

Am 3. März 1895 ging die Fortsetzung von Heinrich Teweles über die Bretter und diese Arbeit hat durch Reclams Universalbibliothek eine große und leider durchaus unverdiente Verbreitung gefunden.

Schon der Umstand, daß diese Ergänzung vornehmlich als „Theaterbearbeitung" das Licht der Welt erblickte, wurde ihr verhängnisvoll. Als solche war sie allzusehr auf den Effekt zugeschnitten, als daß sie rein in künstlerischen Absichten aufgehen konnte. Mag der Stift des Regisseurs zu Aufführungszwecken streichen was er will, die Worte des Dichters fallen nur dem einen Theaterabend zum Opfer, der Ergänzer dagegen hat m. E. nicht das Recht, aus bühnenökonomischen Gründen zu streichen, sondern hat die Pflicht, das unverfälschte Werk des Dichters an den Tag zu geben. Teweles aber hat reichlich gekürzt und zurechtgeschnitten. Doch wir haben keine Veranlassung, die Berechtigung dieser Striche im einzelnen zu diskutieren, weil seine Ergänzung in ihrer Totalität so völlig verfehlt ist, daß sie nicht mehr als Hebbels Demetrius angesprochen werden kann.

Was wir bei R. M. Werner und Bächtold als Verkennung der Hebbelschen Idee anmerkten, die Meinung, sein Demetrius entschließe sich zuletzt doch zum Betruge, das ist von Teweles in die Tat umgesetzt. Ist das aus Irrtum oder mit bewußter Änderung des Hebbelschen Planes geschehen?

So eigenmächtig das Letztere wäre, so muß man doch beinahe an Absicht glauben, denn Teweles streicht gerade die entscheidenden Worte des Demetrius (Schluß des 4. Aufzugs):

Ich bin der Kapitän auf einem Schiff,
Das scheitert; rasch ins sichre Boot mit euch,
Dann zünde ich die Pulverkammer an.

Immerhin ist es aber nicht ausgeschlossen, daß auch diese markanten Worte eben nur der Ökonomie zu Liebe wie so vieles andere gefallen sind. Denn mit rührender Naivität läßt er daneben dann doch wieder stehen:

Marina soll als Zarin aller Reußen,
Und nicht als Kartenkönigin zurück.

Ja, wenn Demetrius sich mit Teweles entschließt, sich als Zar zu behaupten, warum in aller Welt soll Marina dann noch zurück!?

Indem Demetrius sich zum Betruge entschließt, ist der von Hebbel so scharf umrissene tragische Charakter zusamt der Idee zerstört. Aber Teweles kann sich nichtsdestoweniger nicht genug tun, sinnfällig die Energie des Usurpators hervortreten zu lassen. Als die Verschwörung Schuiskois gegen ihn ausbricht, als Schuiskoi Marfa um ihr Zeugnis über die Legitimität des Demetrius anruft, ruft er mit der Stirn des geübten Betrügers aus:

So mag denn endlich aller Zweifel weichen,
Und feierlich verkünde es die Zarin,
Daß ich ihr Sohn.

Ja, es ist als ob er absichtlich an den Hebbelschen Fundamenten rüttelte. Wie tief ist es von Hebbel begründet, daß Demetrius, obwohl entschlossen, bis zur Rettung der Seinen die Zarenrolle weiterzuspielen, gleichwohl das Herrscherrecht über Leben und Tod nicht mehr ausübt und den Hochverräter Schuiskoi pardoniert. Hier läßt Teweles Demetrius losspoltern:

Sprichst du auch als Verräter, Fürst Schuiskoi,
Der nicht zum zweiten Male Gnade findet!

Was soll das? Damit ist die erste Begnadigung aller Bedeutung entkleidet und stellt sich nur noch als eine letzte Lebensregung des Gewissens dar, das sich bald genug mit einer Hornhaut bekleidet. Kann man sich mehr an Hebbel versündigen?

Noch als Marfa, um ihr Urteil angerufen, ihn schweigend verleugnet — was theatralisch sehr wirksam dadurch erreicht wird, daß der jesuitisch berechnende Otrepiep den goldenen Kindersarg des echten Zarewitsch im entscheidenden Augenblick feierlich vor der Mutter niedersetzt — noch da spielt Demetrius seine Rolle fort. Er rafft die Krone auf mit den Worten:

So krön' ich mich kraft eig'nen Rechts! Stoß zu!
Und töte deinen Zaren, wenn du's kannst!

Dann stößt ihn Otrepiep von hinten nieder.

Man sieht, auch die Bemerkung, daß Marfa in höchster Liebe für Demetrius erscheint und dadurch seinen Sturz herbeiführt, ist nicht benutzt. Doch wäre das nebensächlicher. Die Hauptsache bleibt die unverzeihliche

Zerstörung der Idee, an deren Stelle nicht einmal irgend etwas Eigenes gesetzt ist. Der Sturz dieses Demetrius wird ganz und gar nur gegen seinen Willen durch das Gegenspiel herbeigeführt, es fehlt auch jede Andeutung einer innern Motivierung. Die Tragödie ist auf diese Weise auf die platteste Äußerlichkeit dramatisch bewegter Vorgänge herabgedrückt und trägt zudem noch den schreienden Gegensatz zwischen dem Charakter, wie er sich noch im vierten Akt darstellt — Teweles läßt ganz ruhig den gewaltigen Dialog zwischen Demetrius und Mnischek über den Unterschied zwischen Welteroberer und Betrüger stehen und führt im fünften Akt denselben Demetrius vor, wie er sich als Betrüger in der Pose eines solchen Gewaltmenschen geriert — und seiner Karrikatur in der Katastrophe in sich.

Wenn diese literarische Versündigung überhaupt ein Analogon hat, so ist es höchstens die Laubesche Vergewaltigung der Schillerschen Idee. In beiden Fällen arbeitet ein Theaterfachmann unter völliger Nichtachtung der für den „Bühneneffekt" ja doch wertlosen Idee; so macht der eine den Schillerschen Betrüger zum Tugendhelden und der andere Hebbels sittlichen Charakter zum breitstirnigen Betrüger.

Bedeutend ernster ist der Versuch Otto Harnacks zu nehmen. Geht Harnack auch, wie er im Vorwort ausdrücklich betont, von der oben widerlegten Auffassung aus, der Kern der Hebbelschen Idee sei der Legitimationsgedanke gewesen, so führt doch dieser Irrtum praktisch nicht zu erheblichen Dissonanzen. Harnack sucht diese Idee zwar noch einmal scharf zu akzentuieren, indem er Demetrius zu Marina sagen läßt:

> Dem Reif gibt nur das Recht die Wunderkraft,
> Und ohne Recht ist er ein leeres Schmuckstück,

aber in der gewaltigen Schicksalsmelodie, die durch das Hebbelsche Ganze dröhnt, mag auch dieser nicht ganz reine Ton mitschwingen; die Hauptsache ist von Harnack richtig erkannt: Demetrius verschmäht den Betrug und sucht nur die Seinen zu retten. Der ausbrechenden Verschwörung tritt er mit bezwingender Hoheit und Offenheit entgegen. Als Marfa sich anschickt, wider besseres Wissen für ihn zu zeugen, schreitet er ein:

> Ich kann nicht dulden, daß man hier mit Worten
> Ein Spiegelfechten treibt und einer Witwe,
> Die ich verehre, zweideutig begegnet. (sic!)
> Vernimm, du schlauer Diener vieler Herren,
> Vernimm, Fürst Schuiskoi, den ich jüngst begnadigt,
> Vernimm, du stets aufs neu betrog'nes Volk,
> Die Wahrheit, die sich mir erst jetzt enthüllt hat.
> Ich bin der Sohn Iwans, doch nicht der Marfa;
> Kein Erbrecht steht mir bei; mein Recht liegt nur
> In diesem Schwert, das ich mit Ruhm geführt.

Das sind gewiß keine guten Verse, geschweige ein Hebbel adäquater Stil, aber es ist die wenn auch etwas nüchterne Ausführung seiner Idee, und solange wir nichts Besseres haben, kann die Harnacksche Vollendung

sehr wohl von der Bühne herab die Wirkungen der Hebbelschen Tragödie vermitteln.

Im einzelnen sind auch hier auf den wenigen Seiten, die die zugesetzten Schlußszenen enthalten, eine ganze Reihe von Verstößen gegen Hebbelsche Absichten. Vor allem berührt es nach den Worten, die Hebbel im vierten Akt dem von Ekel über seine Rolle geschüttelten Demetrius in den Mund legt:

> Man kann der echte Sohn des Zaren sein,
> Und doch ein Hund, ein Bastard nebenbei,

sehr eigentümlich, wenn sich derselbe Demetrius in den Harnackschen Szenen dann vor Marina mit diesem Bastardtum brüstet. Als Marina ihm auf das Geständnis seiner wahren Abkunft entgegenruft:

> Bejammernswerter Schwächling! Nicht den Sohn
> Der Bettlerin hab' ich gefreit.

erwidert Demetrius (stolz):

> Den Sohn Iwans!

Auch verträgt sich das Wort, mit dem Hebbels Demetrius Schuiskoi ausdrücklich als den legitimen Prätendenten bezeichnet, während er ihn, seinen Hermelin abwerfend, pardoniert:

> Schickt dies zum Fürsten Schuiskoi,
> Der's auch am hellen Tage tragen darf
> Und fragt ihn gleich nach meiner Schuldigkeit —

dieses Wort verträgt sich nicht mit der Entgegnung, die dann der Harnacksche Demetrius demselben Schuiskoi auf seine Frage „Entsagst du oder stirbst du?" entgegenschleudert:

> Du hast kein Recht zur Frage, Hochverräter!

Überhaupt ist es wenigstens eine unnötige Verdunkelung der Idee, daß sich Demetrius bei Harnack trotz seines Bekenntnisses vor allem Volk dennoch zuletzt gegen die Verschwörer zur Wehr setzt, weil der Schurke Otrepiep [127]) ihm als unwürdiger Wortführer des Volks erscheint:

> Ein Schurke wär' ich, wollte ich das Volk,
> Des Krone mir verlieh'n ward, in die Hand
> Des abgefeimtesten, vom Natterngift
> Geschwoll'nen Schleichers geben! Kämpft, Ihr Treuen!

Diese letzte Wendung vermag nur abzuschwächen und ist darum von Übel, wenn es auch klar ist, daß es sich nur um einen Verzweiflungskampf handelt. Viel bedenklicher scheint mir, daß Harnack seinem Demetrius ein gewisses selbstgefälliges Sich-Bespiegeln in seiner Märtyrerrolle verleiht:

---

[127]) Hebbel hätte übrigens wohl auch kaum in solchem Maße wie Harnack Schuiskoi hinter der Figur des Otrepiep verschwinden lassen; der Hebbelsche Otrepiep ist ein heimlicher Wühler, der wirksam unter der Oberfläche arbeitet, aber zu klug ist, den Herren, in dessen Dienst er wühlt, als seine Drahtpuppe erscheinen zu lassen.

Als Sohn Iwans soll mich in künft'gen Tagen
Mein Leben künden, stolzer noch und freier,
Als wenn ich die erschlich'ne Krone trüge,
Bei Tag und Nacht besorgt, sie mir zu wahren.

Der Hebbelsche Demetrius ist ein innerlich Zerbrochener, der weder an Iwans Vaterschaft noch an seinem eigenen Heroismus im Entsagen viel Freude hat. Unwillkürlich erinnern wir uns an Hebbels oben schon einmal zitiertes Wort: „Dämmert auch nur die leiseste Möglichkeit einer Rettung, so ist der Poet ein Pfuscher." Eine teilweise Rettung zum mindesten dämmert dem Harnackschen Demetrius noch auf. Er will „fortziehen, entsagend abzubüßen," d. h. er will doch weiterleben — von einer „Buße" kann natürlich bei dem Hebbelschen Demetrius nicht die Rede sein —, „stolzer" sogar noch und „freier" denn als Betrüger, und wir haben das Gefühl, als würde es ihm nicht schwer fallen, sich in die „veränderten Verhältnisse" zu finden. Daß diese Zukunftspläne vereitelt werden, ist keine Folge innerer Notwendigkeit, der Tod des tragischen Helden ist nicht in ihm selbst als unabweislich Letztes motiviert, er erliegt vielmehr einer doch mehr oder minder zufälligen Konstellation der Umstände. Dem Ende des Hebbelschen Demetrius hätte aber dieser Rest von Zufälligem gewiß nicht angehaftet. Sein Leben ist durch Barbaras Geständnis unheilbar vergiftet und verträgt keine Fortsetzung mehr. „Rasch ins sichere Boot mit euch! Dann zünde ich die Pulverkammer an." Alle Brücken, die zum Leben führen, sind für ihn abgebrochen. Daß Harnack diese tragische Wucht so ins Sentimentale abschwächte, ist sein bedenklichster Mißgriff, der aber doch immerhin durch einige Streichungen zu beheben wäre.

Auch die Schlußworte des Dramas sind in ihrer aufdringlichen Absichtlichkeit unwahrscheinlich. Das Volk ruft: „Hoch Schuiskoi! hoch Otrepiep, unsre Helden!" Diese Selbstironie wirkt doch recht gezwungen und unglaubhaft. Aber diese Ausstellungen, die noch zu vermehren wären, führen uns von der Zentralidee doch zu weit ab.

Diese selbst ist, wie wir gesehen haben, identisch mit der des gesamten Hebbelschen Tragödienwerks. Von hier hat sich die moderne historische Tragödie weiterentwickelt, ohne doch wieder eine beachtenswerte Höhe zu erreichen. Freilich muß zugestanden werden, daß die Anlehnung an Hebbel meist äußerlicher Art war und mehr auf eine Aneignung seines blendenden Stils ausging, als daß sie auf einer wirklichen Durchdringung seiner Idee beruhte. Dazu kommt, daß diese Idee selbst von Hebbel auf einen Punkt geführt wurde, von wo aus eine Steigerung schlechterdings unmöglich scheint. Die Weltanschauung Hebbels ist ebenso großartig als einseitig und in ihrer Einseitigkeit auf die Spitze getrieben.

Es sei gestattet, hier noch einen Augenblick zu verweilen. Bedeutsam ist die von Hebbel wiederentdeckte Verwandtschaft der tragischen und der komischen Idee, weil von hier aus der schwer zu umgrenzende Begriff des Tragischen im allgemeinen vielleicht am ehesten wenigstens

in seinen Umrißlinien umfaßt werden kann. Die Verwandtschaft beruht wohl nicht zuletzt darauf, daß das Wesen des Tragischen wie des Komischen im Gegensatz liegt; der Unterschied zwischen ihnen ist fast nur perspektivischer Art. Wenn ein Vergleich gestattet ist, so veranschaulichen vielleicht die beiden Seiten eines Opernglases den Gegensatz: der Tragiker läßt uns seinen Helden durch die vergrößernden Gläser betrachten und durch sie gesehen, hebt sich das Individuum groß und bedeutend aus der Masse heraus, deren Maße wir als geringer und kleiner in der Erinnerung tragen, der Komiker blickt seinen Helden durch die verkleinernden Gläser an und läßt ihn dadurch in einer von selbst zum Lächeln reizenden Weise unter das Maß von Größe, Bedeutung und Würde zusammenschrumpfen, mit der er im gewöhnlichen Leben zu prunken pflegt. Wir haben als Fundament des Tragischen den Gegensatz bezeichnet. Dieser kann sehr verschiedenen Ursprungs sein: er kann der Divergenz zwischen Absicht und Effekt, zwischen Pflicht und Neigung, Pflicht und Pflicht, Recht und Recht, Individuum und Gesellschaft usf. usf. entspringen, immer aber muß er, und das erscheint mir als das wesentliche und konstituierende Merkmal des Tragischen, zu dem Effekt führen, daß aus dem Gegensatz, sei es, welcher es sei, nicht sowohl die Vernichtung des tragischen Helden als vielmehr die Vernichtung seiner Lebensbedingung entspringt; denn nur dadurch wird das Einzelschicksal der Zufälligkeit entrückt und in die Sphäre des Notwendigen und Typischen erhoben. Der tragische Gegensatz und die Lebensbedingung des tragischen Helden stehen also in einem innigen Konnex und symbolisieren gemeinsam die Weltanschauung des Dichters und somit die Welt; so ist für Schiller das sittliche Gleichgewicht, für Hebbel das freie Entfalten starker Eigenpersönlichkeit die Lebensbedingung des tragischen Charakters. Einen Schritt über Hebbel hinaus würde es bedeuten, die Gesellschaft selbst zur Lebensbedingung des Individuums zu erheben oder vielmehr unter diesem Gesichtswinkel zu betrachten. Eine solche Wendung, die durch Hebbels Tragödienwerk angebahnt scheint, würde eine Verschmelzung zwischen der Welt- und Menschenauffassung von Antike und Renaissance darstellen. Das Individuum kann uns nicht mehr wie der Antike nichts an sich und alles nur *πρὸ τῆς πατρίδος* sein, aber ebensowenig ist es in seiner Isoliertheit etwas. Die in jeder möglichen Einseitigkeit erschöpfte Wertung von Individuum und Gesellschaft balanciert sich aus in der Formel *πρὸ τῆς πατρίδος* um des Individuums willen."

Hebbels Einseitigkeit beruhte darin, daß er Individuum und Gesellschaft ausschließlich unter dem Gesichtswinkel des feindlichen Gegensatzes sah. Die Gesellschaft aber ist das Band zwischen Individuum und Individuum, sie ist das Medium zwischen Gegenwart und Zukunft. Alles menschliche Tun verlangt ein Ziel, Handeln ohne Objekt ist undenkbar. Wer aber über die engen Grenzen der eigenen irdischen Endlichkeit hinaus wirken will — und wer wollte das nicht — muß aufhören, im eigenen Subjekt zugleich das alleinige Objekt seines Handelns zu sehen. Der Egoismus überwindet sich selbst, wenn er im Bedürfnis nach „tiefer, tiefer

Ewigkeit" sich höher und höher steigert; so wird die Gesellschaft zum Ziel des Subjekts, sie allein setzt die Möglichkeit des Altruismus und sichert durch ihn dem Individuum über seine Endlichkeit hinaus Fortbestand. So erscheint der „Dualismus", in dem uns Hebbel die Ursache der unheilbaren Weltkrankheit zu sehen gelehrt hat, gerade als erhaltendes Prinzip.

Aber wird das vertrauende Individuum nicht in seinem Ewigkeitsbedürfnis betrogen? Setzt es nicht seine besten Kräfte, die gebieterisch ein dauernderes Ziel verlangen, als die eigene Lebensspanne gewährt, abermals an ein Endliches? Zeigt nicht schon eine naturwissenschaftliche Eschatologie die Grenzen der Gesellschaft? Gewiß. Und aller Gewinn wäre hinfällig, wenn wir die Gesellschaft um ihrer selbst willen so hoch bewertet hätten, sie zum höchsten Ziel zu machen. Betrachteten wir sie als das an sich Wertvolle, so hätten wir, unser Ich um ihretwillen daransetzend, nur Endliches für Endliches eingetauscht und ständen betrogen. Aber sie ist an sich nichts als ein leerer Begriff, sie ist unendlich viel und jedenfalls ein unendlich Höheres als ein jedes isolierte Ich als Summe aller Einzelindividuen, die sie zu einem Organismus mit eigenen Entwicklungsgesetzen bindet. Ist auch die Kette selbst nicht unendlich, so ist doch jeder ihr eingefügte Ring in sich abgeschlossen und vermag nach menschlichem Maß vollkommen zu sein, und nur durch die Kette wird er gehalten und davor bewahrt, in den Weltenabgrund zu stürzen. Die Kette ist nichts, die Verkettung ist alles. Die Gesellschaft ist nichts, die Vergesellschaftung ist alles. Sie gönnt uns Wirksamkeit, indem sie unserm Ich den vielgestaltigen Proteus des Du darbietet. Und hat sie uns, solange unser Tag währt, diesen unschätzbaren Dienst geleistet, so leitet sie die Kraft, die sie uns zu unserm Heil zu erzeugen vergönnte, auf neue und vollkommenere Individuen über zu ihrem Heile. Sie ist nichts an sich, aber alles für das Individuum. Sie ist, obwohl sie aus eigener Kraft nicht fortzuschreiten vermag, das Prinzip des Fortschritts. Nicht das Heil einer unendlichen Menschheit setzen wir uns zum Ziel — denn dann wären wir freilich betrogen; und selbst wenn sie unendlich wäre: was wäre an dieser Unendlichkeit der Kette gewonnen, wenn alle Glieder doch nur endlich sind und darum von der letzten Vollkommenheit ausgeschlossen bleiben? was wäre die Unendlichkeit eines Begriffs, dessen ganzer realer Inhalt doch nur endlich wäre? — nein, nicht eine scheinbar unendliche Menschheit ist unser Ziel, sondern der Mensch und die Menschen, d. h. die Gesellschaft um ihrer Glieder willen. Ob im letzten Sinn dennoch all unser Handeln in endliche Grenzen eingeschlossen bleibt, vermöchte nur der zu sagen, der das Weltmysterium selbst löste und zu sagen wüßte, ob das Individuelle endlich ist. Und selbst dann: wäre diese begrenzte Wirksamkeit fruchtlos, weil die Frucht verzehrt ist? Hier vermag nur das subjektive Gefühl mit einem „Gottlob, wir waren doch" oder einem „Wehe, wir werden nicht sein" zu entscheiden.

Das Tragische tritt für solche Betrachtungsweise in Erscheinung, wo der Kosmos der Weltmaschinerie, in der tausend kleine Triebräder ihre Energieen an den großen gemeinsamen Effekt abgeben, an irgend

einer Stelle so gestört wird, daß die Leistung des Individuums — wie durch gewaltsames Zerschneiden eines Treibriemens — zur Zwecklosigkeit verdammt wird, sodaß es, um im Bilde zu bleiben, fortsurrt und surrt, ohne das Geringste zu erreichen. Dieser Treibriemen kann vom Individuum selbst bewußt zerschnitten und er kann durch eine Macht außer ihm zerhauen werden. Beides ist tragisch auf seine besondere Weise.

Das Erstere wird in dem Falle stattfinden, daß im Individuum der Glaube an die Menschheit unterbunden erscheint, sodaß es sich grollend auf sich selbst zurückzieht und allem, was außerhalb seines Ich steht, den Krieg erklärt. Alsdann muß es notwendig zu Grunde gehen, je nach seiner Anlage durch inneres Verschmachten oder durch einen Kampf, dessen Ausgang von vornherein zweifellos ist. Die tragischen Möglichkeiten im Einzelnen sind Legion. Die tragische Schuld wird für diesen Fall fast immer in der Form des tragischen Irrtums erscheinen; denn wer unterbände sich mit Willen die Blutzufuhr? Diese Spielart des Tragischen trägt die Versöhnung in sich selbst, die nicht mehr wie bei Hebbel über den Kreis des Dramas hinaus in die Reflexion über die Ideen verlegt ist. Wir sehen den Helden schuldig *werden* und erleben die Notwendigkeit seines Untergangs, mag er selbst endlich als ein Wissender oder bis zuletzt Verblendeter scheitern.

Eine Tragik herberer Art bringen die Fälle, in denen nicht eigene Schuld, sondern eine Gewalt außerhalb des Charakters — Zeitverhältnisse, Gegenspiel usw. — die Fäden zerschneiden, die Individuum und Gesellschaft verbinden, in denen der Held trotz des leidenschaftlichen Willens zur Tätigkeit zur Untätigkeit verdammt wird, ein Antäus, der weiß, daß seine Kräfte in der Erde wurzeln und ihrer nur durch Übermacht beraubt wird. Auch hier wieder eröffnet sich eine unendliche Fülle von Variationen, je nach dem Angriffspunkt, den der tragische Charakter dem Gegenspiel bietet. Es versteht sich, daß dieser Angriffspunkt immer in einer Unvollkommenheit des Helden besteht, bestünde diese auch nur darin, daß es ihm nicht gelingt, *alle* sittlichen Mächte zur geschlossenen Phalanx für sein Schaffen zu vereinigen, sodaß ein Teil als Gegner gegen ihn stehen bleibt. Diese Version charakterisiert sich als Tragik der Einseitigkeit, deren Wurzeln schon Hegel aufgegraben hat. Die Versöhnung wird für diesen Fall meist nicht in die Handlung, sondern wieder außerhalb ihres geschlossenen Kreises in die Idee selbst fallen. Sie beruht darauf, daß es infolge der tragischen Einseitigkeit nicht das absolut Gute, sondern nur das relativ Beste ist, das seinen Untergang findet, oder noch prägnanter: daß zwar das relative Beste untergeht, aber nur weil es ihm, sei es aus welchem Grunde immer, versagt blieb, das absolut Gute zu sein. Immer und mit Notwendigkeit wird diese Versöhnung über den Kreis der dramatischen Handlung hinaus fallen, wenn die feindliche Kollision sittlich koordinierter Mächte nicht durch Schuld (Irrtum) des tragischen Helden, sondern nur durch die Mißgunst der Zeit entstanden ist. Doch leuchtet ein, daß zahlreiche Spielarten möglich sind, in denen durch Verschiebung des Anteils an der Schuld die Versöhnung in den Kreis des Dramas hineinfällt. Immer

aber wird aus dem Zusammenbruch der in der jeweiligen dramatischen Handlung gegebenen realen Welt die Sehnsucht nach dem in seiner ganzen Vollkommenheit zu realisierenden Ideal als Phönix aus der Asche steigen. Ein breiter Schimmer der Versöhnung wird auf die Handlung besonders dann fallen, wenn ein relativ Gutes nur um seiner tragischen Einseitigkeit willen dem Ansturm minderwertiger Mächte erliegt und der Sieger mitten im Sieg als dennoch unterlegener Teil gebrandmarkt erscheint und sich womöglich als solcher gedemütigt fühlt.

Solche Ästhetik des Tragischen ist ein Weg über Hebbel, der freilich durch die unmittelbaren Nachfolger nicht beschritten wurde.

Der Schritt aus der Welt der Hebbelschen Charaktere in die Gefilde der Karl Hardtschen Kunst mutet vielmehr an, als ob man aus dem Theater ins Wachsfigurenkabinett träte, und es ist kein Grund, hier länger zu verweilen. Dieser „Demetrius", der sich in seinem Untertitel als Tragödie in fünf Akten und einem Vorspiel mit freier Benutzung des Schillerschen Fragments und einiger Szenen aus dem Russischen vorstellt, wird hier nur deswegen den selbständigen Bearbeitungen des Stoffes eingereiht, weil es eine Beleidigung Schillers wäre, wollte man dem Zusammenhang dieser durch und durch dilettantischen Stümperei mit seinem Torso nachforschen. Der Begriff der Pietät fehlt Hardt eben so völlig wie der des literarischen Eigentums. Er betrachtet das Schillersche Fragment als Strandgut, das er nach Bedarf ausplündert und für seine Zwecke verwendet. Schillers großen ersten Aufzug, den Krakauer Reichstag, bringt er, freilich zur Unkenntlichkeit verstümmelt — so ist zur Erhöhung der dramatischen Wirkung für Zwischenrufe im Parlalentsjargon reich gesorgt: „Geschwätz!" „Bravo!" „Schluß!" „Gefallsücht'ger Tropf!" „Schuft!" „Ohnmächt'ger Wüterich!" und ähnliche Blüten mehr — als „Vorspiel", vermutlich aus dem Grunde, weil sein Drama sonst auf sechs Akte angeschwollen wäre. Die Schillerschen Rhythmen eröffnen das Werk:

So ist denn dieser stürmevolle Reichstag
Zum guten Ende glücklich eingeleitet:
König und Stände scheiden wohlgesinnt.

Aber in der vierten Zeile beginnen die „Verbesserungen", die mit beispielloser Naivität mit Schillers geistigem Eigentum schalten. Eine Stilprobe gleich von der ersten Seite mag genügen:

Und nun im Innern Fried' ist, können wir
Die Augen richten auf das Ausland, wo
Soweit es sich um Rußland handelt, Dinge
Jetzt, wenn nicht alles täuscht, im Anzug sind,
Die auch für uns von größter Wichtigkeit.
Ich schicke daher folgendes voraus,
Um so, zu besserem Verständnis dessen,
Was jetzt im Werden, das Vorhergegang'ne,
Das doch verworren nur und nach und nach
Zu uns gedrungen, endlich klargestellt,
Hier im Zusammenhang zu überschau'n.

So geht die Sintflut weiter, Poesie und Grammatik zugleich ersäufend. Die Szenen am Hofe des Boris überraschen dann wieder durch einen an die galante Sprache des Cervantes anklingenden Stil, z. B.: „Es ist für mich, schönste Gräfin, nicht eben schmeichelhaft, zu hören, daß meine äußere Erscheinung in den Augen einer so anmutigen jungen Dame, wie diejenige, vor der zu stehen ich die Ehre habe, so wenig Gnade findet — und von Eindrücken anderer Art kann, soviel ich wüßte, hier doch wohl schwerlich die Rede sein . . .“ Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen! Nur das Bedürfnis, sich eine heitere Stunde zu verschaffen, kann zum Weiterlesen ermutigen. Für Belustigung allerdings ist gesorgt. Die Erwürgung des Boris durchs Kerkergitter hindurch (S. 76) ist eine seltene Blüte blutrünstiger Schauerdramatik und wird höchstens noch überboten durch die Erkennungsszene zwischen Demetrius und Marfa, in der sich furchtbarer Donner und Blitz harmonisch mit den im gemeinsten Straßenjargon vorgebrachten Plattheiten Woronins [128]) mengt deren Effekt ein Ohnmachtsanfall der armen Zarin ist, die, kaum wieder erholt, dann von Demetrius mit vorgehaltenem Dolch zur Umarmung vor dem Volke gezwungen wird. Darauf folgt nach der Melodie des „Heil dir im Siegerkranz“ die russische Nationalhymne. Für musikalische Genüsse ist auch sonst gesorgt. So wird S. 115 ein Chorgesang der Nonnen „nach der Melodie des Adagio aus Beethovens Sonate für Klavier und Violine op. 30 Nr. 2“ geboten usw. usw. Wenn ich noch hinzufüge, daß die Entwicklung des Demetriuscharakters von Schiller übernommen und bis zum Wahnsinn vergröbert ist — der Entschluß zum Betrug löst offensichtlich in dem Hardtschen Helden dementia praecox aus, sodaß er durch unglaublich einfältige Wutausbrüche gegen das Volk und alle Welt seinen Sturz nach Kräften beschleunigt — so ist der Pflicht genug getan, und wir können von der Dichtung Abschied nehmen. —

Eine ganz eigenartige Stellung nimmt unter den Demetriusdramen das historisch-dralatische Gedicht „Boris Godunof“ des Russen Puschkin [129]) (1799—1837) ein, nicht nur wegen der Nationalität des Dichters, die das Werk ja eigentlich aus dem Kreis der hier zu besprechenden Tragödien herausrückt, sondern ganz besonders wegen der Form, in die der Stoff gegossen ist und wegen des Ideengehaltes, der dem Werke sein eigentümliches Gepräge verleiht. Man kann die Szenen Puschkins beinahe als historische Quelle benutzen, mit solch liebevoller Treue hat der Dichter den Fäden der heimatlichen Geschichte in den historischen Werken nachgespürt

---

[128]) Woronin ist bei Hardt der Anstifter des Betrugs. In der erwähnten Szene läßt er sich u. a., wie folgt zu Demetrius vernehmen: „Jetzt ist's aber genug! Was soll denn das Volk nur davon denken, wenn du die alte Frau ganz um ihr bischen Verstand bringst! Und wozu die ganze Fragerei! Gewiß bist du ihr Sohn!“ usw. Marfa liegt währenddessen in Ohnmacht, und Demetrius ist „rückwärts nach der Fichte hin getaumelt und stiert unter Donner und Blitz regungslos vor sich hin.“ Wer hier das Gruseln nicht lernt, muß wohl gegen tragische Wirkungen durch eine Hornhaut gefeit sein.

[129]) Hier zitiert nach der Übersetzung von Ferd. Löwe. Leipzig, Verlag des bibliogr. Instituts.

und sie in sein farbenprächtiges Gemälde verwoben. Wer bei Karamsin die Geschichte des Pseudodemetrius gelesen hat, erkennt bald, daß Puschkin der freischaltenden Phantasie wenig Spielraum gegönnt hat. Das ist natürlich weder ein Lob noch ein Tadel, denn die pragmatische Geschichte ist für den Dichter nur, was der Marmor dem Bildhauer ist, und wir fragen nicht: hat der Dichter die Geschichte verlassen?, sondern: warum hat er sie verlassen? In diesem Sinne sind für das Verständnis Puschkins besonders die beiden Punkte von Wichtigkeit, in denen er sich zu freier Ausgestaltung des Überkommenen gedrängt fühlte: das Verhältnis des Prätendenten zu Marina und die Gestalt des jungen Kurbski, auf die wir im Verlauf unserer Darstellung noch zurückkommen müssen.

Die Form der Tragödie, deren straffe Konzeption dem Russen überhaupt wenig liegt, ist fast bis zur Auflösung gelockert. Eine Einteilung in Akte fehlt. Wir haben ein loses Gefüge von im einzelnen prachtvoll ausgestatteten und in sich abgeschlossenen Szenen, deren Gesamteindruck mehr noch als an Goethes „Götz", an den vielfach erinnert worden ist, an Gobineaus „Renaissance" gemahnt: eine Mosaik von Edelsteinen, die doch erst in ihrer Totalität die Idee ihres Schöpfers widerspiegeln. Es türmt sich nicht wie bei dem geborenen Dramatiker Block auf Block zu schwindelnder Höhe auf, die unsern Herzschlag stocken macht, wie in Schillers Fragment, sondern die vor uns ausgebreiteten Bilder wirken in ihrer Breite. Nicht auf atemlose Spannung ist der Aufbau berechnet, sondern auf stille, nachdenkliche Vertiefung.

Von Schauplatz zu Schauplatz, durch alle Höhen und Tiefen des russischen und, soweit es der Zusammenhang der Geschehnisse und die Kontrastwirkung erfordert, des polnischen Volkes, werden wir geführt. Das Drama setzt ein mit den Wirren nach Feodors und des kleinen Demetrius Tode und führt uns bis zu Boris' Untergang, der — sehr bezeichnend für die eigentlich epische Natur dieser Szenenfolge — plötzlich, während der Prätendent heranzieht, stirbt, ohne daß sein Tod als direkte Folge und als das in diesem Sinne notwendige Schlußglied der Geschehnisse erscheint. Mit der Proklamation des Pseudo-Demetrius, der mit Karamsin als bewußter Betrüger von Anfang an auftritt, schließt das Werk ab. Die Handlung erstreckt sich also über einen Zeitraum von 18 Jahren! Wir hören den Schritt der Weltgeschichte, der durch den Kreml zu Moskau dröhnt, wir fühlen die Schauer der schuldvollen Vergangenheit, die Zar Boris in den stillen Privatgemächern des Schlosses umwehen, wir werden auf dem „Roten Platze" und auf dem „Jungfernfeld" Zeugen der Volkszusammenrottungen und der heimlichen Gespräche der Bojaren, wir treten ein in die Weltabgeschiedenheit des Tschudowklosters, das der Schoß ist, aus dem die Nemesis gegen Boris geboren wird. Wir finden hier Grigorii Otrepief als Mönch, wir sehen ihn fliehen und begleiten ihn auf der Flucht zur littauischen Grenze, wo er in einem Dorfkrug mit knapper Not den Häschern des Zaren entgeht. Wir erleben in den Bojarenhäusern die Intriguen der Großen mit und wandern durch die polnischen Schlösser, über denen der Stern des Prätendenten aufgeht. In nächtlichen, mondscheinbeglänzten

Gärten, in die aus erleuchteten Palästen heimliche Musik klingt, sehen wir Demetrius' und Marinas Liebe sich entwickeln. Dann reißt uns der Sturm der Geschehnisse auf die Schlachtfelder des Usurpators. Wald und Zelt wechseln kaleidoskopartig mit den Plätzen Moskaus, mit Ratsversammlungen und Volksaufläufen, bis wir auf dem Richtplatz der Hauptstadt und im Kreml nach Boris' Tode das Todesröcheln seiner Kinder und die Proklamation des siegreichen Prätendenten vernehmen.

Hebbel bezeichnet in seinen Tagebüchern einmal die Stufen, die die künstlerische Evidenz erreichen kann, mit den drei Sätzen: „Es kann so sein — Es ist so — Es muß so sein." Puschkin ist zweifellos auf der Mittelstufe stehen geblieben. Er breitet das Leben mit leiser Trauer vor uns aus, wie es ihn die Erfahrung zu sehen gelehrt hat, aber er resigniert auch bei dem Tatsächlichen, und am Ende stehen wir nicht vor dem unausbleiblichen Schicksalsspruch des Weltgesetzes, wie es der Dichter sieht, sondern der Dichter steht gewissermaßen, mit gefalteten Händen für sein Volk bittend, mitten in der Wirrnis des Lebens und verweist uns an die Hoffnung. Darum ist auch sein Pessimismus weniger philosophische Weltanschauung als vielmehr eine Grundstimmung des Gemüts, die ihre Nahrung mehr aus der Erfahrung als der Erkenntnis gezogen hat. Die Gebrechlichkeit der sittlichen Natur des Menschen und dadurch auch der menschlichen Ordnungen hat er durchschaut und das Stück Leben, das er aufrollt, spiegelt sie wieder. Aber er zieht aus ihr nicht schneidende Schopenhauersche Konsequenzen, er erhebt sich nicht als Richter über die Welt, er bleibt als Kind der Welt halb voll Trauer und halb voll Hoffnung und ganz voll Liebe zu seinem Volke mitten in ihr stehen.

Die sittliche Ordnung ist ihm nicht wie Schiller die freie Herrin der Welt, sie ist das Aschenputtel, das in Niedrigkeit unter der Gewalt anderer Mächte zu leben gezwungen ist, das aber freilich auch das unsichtbare Diadem seines heimlichen Königtums ahnen läßt. Darum sind alle seine Personen eine Mischung aus Gut und Böse, die in der Wildnis dieser widerspruchsvollen Welt irregehen, Zielen und Phantomen nachjagen, der Schuld verfallen und büßen. „Ihr führt ins Leben ihn hinein, Ihr laßt den Armen schuldig werden, Dann überlaßt Ihr ihn der Pein" — das ist die Grundstimmung. Das Sittengesetz steht nicht als kategorischer Imperativ über dem Leben, die Sittlichkeit ist für ihn keine metaphysisch gesetzte Ordnung, sondern er bescheidet sich bei der Erfahrungstatsache, daß nur ein schuldloses Gewissen, das doch ganz rein niemand bewahren kann, der Seele den Frieden gibt. Dieses Gewissen ist in Boris, dem Königsmörder, lebendig:

Ach, nur zu gut fühl' ich, es kann uns nichts
Im Drangsal dieser Welt den Frieden geben,
Nichts, gar nichts als ein ruhiges Gewissen.
— — — — — — — —
Doch hat darin ein einz'ger Flecken nur,
Ein einziger, sich einmal eingenistet, —
Dann wehe! Es verzehret sich die Seele,
Wie wenn ein gift'ger Pesthauch sie berührte,

Wie Hammerschlag pocht Vorwurf an das Ohr,
Es bangt das Herz, es schwindelt uns der Kopf,
Und blut'ger Knaben Bilder tauchen auf!
Flieh'n möchte man — doch ach, wohin? — entsetzlich!
Unselig, wer nicht rein weiß sein Gewissen!

Dieser Zar ist ein seltsames, mit großer dichterischer Kraft empfundenes und dargestelltes Gemisch von brutaler Energie, schrankenlosem Ehrgeiz, listiger Verschlagenheit und doch wieder auch von weicher Liebe zu seinen Kindern, von quälendem Aberglauben und zehrender Sehnsucht nach der unwiderbringlichen Reinheit der Seele.

So wird auch die persönliche Schuld des betrügerischen Prätendenten in der allgemeinen sittlichen Unzulänglichkeit der Welt begründet. Das arge Beispiel der Großen dieser Welt hat den Ehrgeiz dieses Jünglings verführt. So offenbart er sich vor Marina:

Wohl trifft mich Schuld; vom Übermut geblendet
Hab' ich gefehlt vor Gott und meinem Zaren,
Die Welt belogen . . .
(aber) Wiß' auch,
Daß weder König, Papst, noch die Magnaten
Mit meiner Worte Wahrheit streng es nehmen.
Was kümmert sie's, ob ich Dimitri bin?
Ich bin der Vorwand nur zu Krieg und Hader;
Mehr brauchen sie gar nicht!

Sein scharfer Blick für die Schwächen dieser Welt hat ihn auf die Bahn des Verbrechens gerissen, er war von Natur nicht blind für den Unterschied zwischen Gut und Böse. Haben wir ihn doch vorher selbst nachdenklich als Mönch dem Pater Pimen, der im Tschudowkloster die Chronik des schuldbeladenen Boris schreibt, zu Füßen sitzen sehen und haben seine Worte gehört:

Boris, Boris! Es zittert vor dir alles . . .
Und niemand wagt's, auch zu erwähnen nur
Vor dir das Los des unglücksel'gen Knaben;
Inzwischen aber schreibt in dunkler Zelle
Der Mönch die schwere Klagschrift gegen dich,
Und du entrinnst dem weltlichen Gerichte
So wenig als dem göttlichen Gericht.

Aber zugleich keimt in seiner widerspruchsvollen Natur der Drang, aus dieser Anklageschrift, die ihm nicht nur das Walten des Sittlichen symbolisiert, sondern zugleich auch alle Einzelheiten der Demetrius-Episode in die Hände gibt, eine betrügerische Rüstung für sich zu schmieden. So wird er zum Betrüger, dessen Frevel sich an der Schuld des Zaren entzündet und Nahrung findet an der berechnenden Klugheit und der schuldvollen Natur der Welt. Aber zugleich lebt sein früheres Sein und Wesen in ihm fort: er fühlt das Bedürfnis, wenigstens seine Liebe zu Marina vom Betruge rein zu halten, und dieser Rest von Ehrlichkeit stürzt ihn beinahe.

Er empfindet die reine Begeisterung seines jungen Anhängers Kurbski [130]) wie einen schmerzlichen Vorwurf:

Wie glücklich er ist! Wie das reine Feuer
Des Ruhmes in der jungen Seele lodert!
O du mein Kämpe, ich beneide dich!

Er versöhnt uns durch menschlich liebenswerte Züge. Das Erbarmen mit der Kreatur beschäftigt ihn mehr als alles andere nach seiner ersten Niederlage:

Mein armes Roß! Wie mutig ist es heut'
In seine letzte Schlacht gesprengt, wie rasch
Trug es, trotz seiner Wunde, mich davon!
Mein armes Roß!

Und der Bojar Puschkin kann von ihm sagen:

Aufs Haupt geschlagen, flüchtig, kaum gerettet,
Ist sorglos er wie ein unreifes Kind."

Und doch ist es derselbe Mensch, der so viel Jammer und Blut um seiner ehrgeizigen Pläne willen über die Welt bringt. Auch über seinem Leben stehen die Worte C. F. Meyers „Ich bin kein ausgeklügelt Buch, ich bin ein Mensch mit seinem Widerspruch." [131])

Und Boris wie Demetrius sind letzten Grundes nur Erscheinungsformen der Grundform ihres Volkes, das in Dumpfheit und tausendfältiger Gebundenheit, geängstigt von den Widersprüchen des Daseins, zwischen Anläufen zum Guten und schmählicher Niederlage dahinlebt. Dieses Volk, das wir in abergläubischem Grauen vor Wunderzeichen und vor Offenbarungen in den abgeschmacktesten Tollheiten der Wahnsinnigen erschauern sehen, das sich in hündischer Unterwürfigkeit den Machthabern und seinen Bütteln beugt, das von dem Laster der Trunksucht und dem Fluch der Unbildung geknechtet wird und das sich aus Licht und Lüge und Sehnsucht eine rührend verschlagene Lebensphilosophie zurechtmacht, hat sich doch in seiner eigenen großen Not das Mitleid für die Leiden der Brüder, das Grauen vor der Schuld der Großen und ein feines Gefühl für das Recht bewahrt; dieses arme russische Volk, das mit der Welt der Erlösung harrt, ist der eigentliche Held der Puschkinschen Dichtung, und alle Individuen vom trunksüchtigen vagabondierenden Mönch bis zum Zaren sind nur Repräsentanten der Masse, in der sich alle Individualitäten zusammen zu einem Menschentypus von erschütternder Wahrheit vereinigen. Dieses russische Volk, das der Preis und das Opfer der Wirren ist, spricht auch am Schluß das Verdikt über den siegreichen Betrüger, aber die Art, wie dieses Urteil bei stummem Protest stehen bleibt, ohne zur befreienden und sühnenden Tat Kraft zu finden, ist überaus charakteristisch: Der Bojar Massalski, der mit seinen Helfershelfern eben die Familie des Boris in

[130]) Es ist übrigens bezeichnend, daß auch dieser edelste Repräsentant des russischen Volkes auf seiten des Betrugs ficht und sich so als ein Opfer, wenn auch nicht der Schuld, so doch des Irrtums darstellt.

[131]) „Huttens letzte Tage."

Demetris' Interesse umgebracht hat, ruft von der roten Treppe des Kremls in das Volk: „Ihr Leute! Maria Godunof und ihr Sohn Feodor haben sich mit Gift umgebracht. Wir haben ihre toten Körper gesehen. (Das Volk schweigt voll Entsetzen.) Was schweigt Ihr? Ruft aus: Es lebe der Zar Dimitri Iwanowitsch! (Das Volk bleibt stumm.)"

Passiv wie die Natur dieses Volkes ist letzten Grundes die Weltanschauung seines Dichters. Kein Gewitter reinigt die Dunstatmosphäre von Schuld und Irrtum, die über der Handlung liegt, die nationale Hoffnung verkriecht sich in das Gewissen des Volkes, das sich doch zur Tat nicht aufzuraffen vermag.

Die pessimistische Stimmung, die über Puschkins Werk liegt, leitet über zu der pessimistischen Anschauung Paul Ernsts.

Auch der „Demetrios" des Weimaraner „Neuklassizisten" Paul Ernst ist eine eigenartige und jedenfalls ernst zu nehmende Schöpfung. Diese Tragödie, die sich um 200 vor Christus in Sparta abspielt, scheint auf den ersten Blick überhaupt nicht in die Reihe der Demetriusdramen zu gehören, aber sehr bald erkennt man, daß sich die uns aus der russischen Geschichte vertrauten Gestalten nur griechisch kostümiert haben. Bei aller Selbständigkeit der Charakterführung im einzelnen ist doch für jede der handelnden Personen die russische Parallelfigur, für jede Phase der Handlung die entsprechende der uns geläufigen Demetriushandlung, für alle Verhältnisse das Analogon bei Schiller oder Hebbel unzweifelhaft zu belegen.

Die Vorgeschichte, die uns der erste Akt, der dem Vorspiel in Ssambor bei Hebbel entspricht, bringt, ist durchaus die bekannte: Unter der legitimen spartanischen (= warägischen) Dynastie ist das Reich in Unordnung geraten, sodaß der niedriggeborene, aber energische Nabis (= Boris) es wagen darf, sich auf den Thron zu schwingen und die alte Dynastie auszurotten. Mit dem letzten König Orest läßt er dessen Kind Demetrius ermorden. Im Volke aber erhält sich das Gerücht, Demetrius sei nicht tot, den Mördern sei damals ein Sklavenkind untergeschoben worden. In der Tat hatte damals gleichzeitig eine Sklavin Tritäa (= Barbara) ein Kind von Orest zur Welt gebracht, und dieses Kind — also ein Bastard gleich dem Hebbelschen Demetrius — ist der im Hause des vornehmen Spartiaten Lysandros (= Mnischek) lebende Sklave Pytheas — Demetrios. Wie Demetrius in Marina, so verliebt sich Demetrios in seines Herren Tochter Kallirhoe, und diese Liebe erweckt sein Selbstgefühl, sodaß er seinen Nebenbuhler, den edlen Theridos (= Kastellan von Lemberg) ersticht, der ihn schlägt. Zum Kreuztode verurteilt, wird er von Tritäa mit Hilfe eines Apolloweihbildes (= Taufkreuz) als Orests Sohn legitimiert und dadurch gerettet. Die Partei der Spartiaten (= Großbojaren) schlägt sich auf seine Seite gegen den tyrannischen Emporkömmling Nabis. Der zweite Akt versetzt uns in einen Apollotempel (= Nonnenkloster), wo Dyme, Orests Witwe (= Marfa) als Priesterin ihrer Hoffnung auf Rache lebt. Ihr Inneres enthüllt sich in einem Gespräch mit dem seit zwanzig Jahren an eine Säule des Tempels geschmiedeten Sklaven Xenias. Alkamenes (= Hiob),

der Vertraute des Nabis, erscheint und setzt sie von dem Auftreten des angeblichen Demetrios in Kenntnis und sucht sie mit allen Künsten zur Verleugnung ihrer Mutterschaft zu bewegen. Der uns von Hebbel her so wohlbekannte Kindersarg des echten Demetrius wird von ihm benutzt, um ihr Muttergefühl gegen den falschen Demetrios zu empören. Aber Dyme sieht nur die Möglichkeit zur Rache und wirft den Sarg ins Meer. Demetrios wird von ihr anerkannt und dringt siegreich gegen Nabis vor. Nabis erwartet schwerverwundet mit seiner Tochter Komaetho (= Axinia) in seinem Palast den Tod. Angesichts des sterbenden Vaters entflammt Komaetho in Liebe zu Demetrios, und Nabis selbst rät sterbend Demetrios die Ehe mit seiner Tochter, um im Interesse des Staates, den er geschaffen, die Parteien zu versöhnen.[132]) Kallirhoe opfert sich für Demetrios auf, um Komaetho freie Bahn zu schaffen, und stirbt freiwillig. Demetrios vermählt sich der Komatheo. Aber sein kaum gefügter Thron gerät ins Wanken, da Demetrios, in einen durch und durch verfallenden Staat hineingestellt, unmöglich alle Parteien, die Spartiaten, die Söldner und Sklaven (vgl. Großbojaren, Kosaken, Polen, deutsche Söldner usw.) befriedigen kann. Der idealgerichtete Demetrios sieht sich vor unlösbare realpolitische Aufgaben gestellt, die ihn verhärten. Er opfert — NB. e h e er seine wahre Abkunft kennt! — alle menschlich-selbstischen Regungen im Interesse der Staatsraison, er verstößt Tritäa, die Sklavin, deren Nähe den legitimen König kompromittiert, er arbeitet Tag und Nacht und läßt sich ein Stück seines Idealismus nach dem anderen entreißen. Umsonst: „auf diesem Berg der Scherben vermöcht' ein Gott selbst nicht mehr Frucht zu ziehn." Die Empörung bricht gegen ihn aus, Tritän bettelt, er möge fliehen, und er ahnt in ihrer leidenschaftlichen Besorgnis für ihn die Mutterliebe. Schließlich gesteht Tritäa, er sei nur ein Bastard des Orest. Aber noch ist er entschlossen, sich zu behaupten:

Ich steh' allein und bin ein Feind von allen
Und lachend will ich siegen oder fallen.

Im letzten Akt wird das Zeugnis der Dyme wie das der Marfa angerufen. Komaetho fordert von ihrem Gemahl als Beweis, daß nicht Tritäa seine Mutter sei, deren Tötung. Demetrios erhebt das Schwert gegen die Sklavin, dann aber ruft er aus:

Nein, Weib, ich tu' es nicht; das ist's nicht wert.
Hört, ich bin Pytheas, der Sohn der Sklavin.

Dann wird er niedergestochen.

Warum diese Verlegung der historischen Begebenheiten in die Antike? Um auf diese Frage antworten zu können, müssen wir uns den Ideenkreis veranschaulichen, in den Ernsts Drama eingeschlossen ist.

Auf den ersten Blick scheint Hebbels Notwendigkeitsidee Pate gestanden zu haben: Alles menschliche Geschehen ist eine Kette von Bedingt-

---

[132]) Da also die Motive des Nabis ganz andere sind, so ist die Parallele mit der gleichen Handlungsweise des Boris bei Gruppe und von Zimmermann nicht weiter zu verfolgen.

heiten. Niemand kann sich dem großen Kausalnexus entziehen, das Notwendige drängt sich den Menschen gebieterisch auf. Die Handlungen, z. B. die Mordtat des Nabis, werden nicht nach praktisch-ethischen Gesichtspunkten beurteilt, der Tyrann mußte handeln wie er handelte, „er tat, was nötig.“. Orestes fiel, weil er sich dem Notwendigen verschloß, Nabis stieg auf, weil er die Forderungen der Zeit erkannte. Was die Menschen Sittlichkeit nennen, ist nichts als Konvention. „Weißt du von deinem Ahn vor tausend Jahren? Was heute schändlich ist, war damals Tugend,“ sagt Lykortas, um Lysanders Bedenken, seine Tochter Kallirhoe an Theridos, den „Schlechtesten von allen Menschen“ zu geben, zu beschwichtigen. Ewige Gesetze leuchten den Menschen nicht, sie sind in die Realität der Verhältnisse eingeschmiedet. „Nötig,“ „notwendig“ und „Notwendigkeit“ sind Worte, in denen der Dichter schwelgt, die er nicht eindringlich genug zu Gehör bringen kann.

Aber es ist doch nur das Wort, das an Hebbel erinnert. In Wirklichkeit ist nicht die Hebbelsche Gedankenwelt, sondern in völliger Ausschließlichkeit die Schopenhauersche Philosophie die Geburtshelferin dieser Tragödie gewesen.

Was Hebbel als „Dualismus“ bezeichnet, kommt dem Schopenhauerschen principium individuationis gewiß recht nahe; aber es darf nicht übersehen werden, daß Hebbel dieses Prinzip als die das Leben der Menschheit nun einmal beherrschende und das Leben des Menschen bisweilen vernichtende Macht erkennt und sich auf ein objektives: So ist es, wir müssen uns darein finden! beschränkt, während Schopenhauer den Schluß der Lebensverneinung daraus zieht. Hebbel sieht in dem Dualismus die Quelle des Konflikts, der zum tragischen Zusammenbruch des Individuums führt, Schopenhauer und mit ihm Paul Ernst erkennen in dem principium individuationis als solchem schon den Bankerott. Das bedingt eine völlige Verschiebung des Schuldbegriffs: Wenn Hebbel die metaphysische Schuld in einer Grenzüberschreitung, in einer Maßlosigkeit des Individuum sieht, so ist für Schopenhauer-Ernst die individuelle Existenz als solche Schuld.

„Der wahre Sinn des Trauerspiels ist die tiefere Einsicht, daß, was der Held abbüßt, nicht seine Partikularsünden sind, sondern die Erbsünde, d. h. die Schuld des Daseins selbst:

> Pues el delito mayor
> Del hombre es haber nacido
> (Da die größte Schuld des Menschen
> Ist, daß er geboren ward.)

Wie Calderon es geradezu ausspricht.“ (Welt als Wille und Vorstellung. 3. Buch. Die Platonische Idee: Das Objekt der Kunst.)

Für diese lebenverneinende Tragik Paul Ernsts kam die Hebbelsche „Notwendigkeit“ natürlich nicht in Frage. Die Notwendigkeit bei Hebbel ist das als Trägheitsgesetz wirksame Entwicklungsgesetz der Menschheit. Die Sittlichkeit ist identisch mit der Forderung der Unterjochung des Einzelwillens unter den Gesamtzweck: den Fortschritt der Gesamtheit.

Die Gesellschaft ist das Schicksal, um ihrer harmonischen Ausgeglichenheit willen wird das sich überhebende Individuum vernichtet. Für Paul Ernst aber kann die Gesellschaft, d. i. die Menschheit selbst ja nur die Verkörperung des principium individuationis sein, das er durchschaut und verdammt, und darum scheidet aus seiner Gedankenwelt die Hebbelsche Notwendigkeit von selbst aus. Was Ernst unter Notwendigkeit versteht, ist nichts als die Verkettung der Lebensumstände, die der freien Entschließung keinen Spielraum läßt, sie ist die „höhnende Herrschaft des Zufalls," wie Schopenhauer sagen würde, d. h. der Zwang der (an sich) zufälligen Konstellation unsrer Lebensumstände, banal ausgedrückt: Die Macht der Verhältnisse. Ernsts Notwendigkeit ist nicht metaphysische Sittlichkeit, sondern, so paradox es klingt, der menschenknechtende Konnex von Zufall und Irrtum, die als Beherrscher der Welt und, durch ihre bis zum Schein der Absichtlichkeit gehende Tücke als Schicksal personifiziert, auftreten.[133])

Der Wille zum Leben, dessen fleischgewordener Ausdruck ja das Individuum ist, ist es, der sich in allen Gestalten des Dramas in den verschiedensten Erscheinungen — als Liebe, Machthunger, Geldgier, Mutterliebe usw. usw. — auslebt und dessen sich untereinander wegen der Vielheit der Individuen feindlich kreuzende Erscheinungsformen sich gegenseitig bekämpfen und „zerfleischen" müssen, bis endlich im Einzelnen (in den tragischen Helden) diese Erkenntnis (von der Verdammenswürdigkeit der Existenz) „geläutert und gesteigert durch das Leiden selbst, den Punkt erreicht, wo die Erscheinung, der Schleier der Maja, sie nicht mehr täuscht, die Form der Erscheinung, das principium individuationis, von ihr durchschaut wird, der auf diesem beruhende Egoismus eben damit erstirbt, wodurch nunmehr die vorhin so gewaltigen Motive ihre Macht verlieren und statt ihrer die vollkommene Erkenntnis des Wesens der Welt, als Quietiv des Willens wirkend, die Resignation herbeiführt, das Aufgeben nicht bloß des Lebens, sondern des ganzen Willens zum Leben selbst." [134]) Damit ist genau der Weg vorgezeichnet, den der Ernstsche Demetrios gradatim geht.

Zunächst täuscht ihn die Welt der Erscheinung, der schillernde Majaschleier. Die Dinge, die nur das sind, was du von ihnen hältst (Welt als Erscheinung) — Nabis bezeichnet sie so — haben volle lockende Gewalt über ihn. Der Wille zum Leben ist mächtiger in ihm als Liebe und Tatendrang. Er will entlaufen, unter den Söldnern Macht gewinnen und sich Kallirhoe von ihrem Vater ertrotzen. Dann nimmt ihn das Leben, das ihn durch seine Entdeckung als Königssohn scheinbar auf den Gipfel des Daseins trägt, in seine harte Schule. Er, der sich vordem „im Wollen berauschen" konnte (Lysandros im 1. Akt), muß erkennen, daß auch der König seine himmelstürmenden Pläne den gegebenen Verhältnissen anpassen muß. Er ordnet sein Herz dem Kopfe unter. Deshalb weist er den

---

[133]) Welt als Wille und Vorstellung.

[134]) Vgl. das Sakrileg des russischen Demetrius, das von einigen Schillerfortsetzern als Hebel der Katastrophe benutzt wird.

Sklaven Damokritos, der zu ihm entläuft und von ihm, der selbst Sklavenlos erduldet, Befreiung aller Sklaven erhofft, schroff zurück:

Noch nicht vergaß ich, daß ich Sklave war,
Und werd' es nie vergessen, denn unmenschlich
Ist Sklavenlos; und wär' ich Sklave noch,
Damokritos, ich dächte noch wie du,
Denn so wie du hab' früher ich gedacht.
Doch bin ich König, und so weit vom König
Entfernt der Sklave, so entfernt muß sein
Königs Gedanke von des Sklaven Wähnen.
Nicht unser Traum und Wünschen hält den Menschen,
Notwendigkeit und Ordnung, Zwang und Angst.
Angst muß sein, Zwang muß sein, oben und unten,
Und wie zum Pflug der Stier, das Roß zum Sattel,
Gehört der Sklav' zur Arbeit.

Aus dem sozialen Schwärmer, der sich an den demokratischen Flachheiten des Demades (1. Akt) berauschte, ist ein harter Realpolitiker geworden, der auf Rat seiner Mutter zur Befriedigung der Söldner selbst in den Tempelraub [135]) willigt; schweren Herzens zwar:

Das Erste, was ich schwachen Herzens tue,
Doch zwingt mich Not — die erste Not als König,
Da sie als Sklaven nie mich zwang. Ich muß.

Hatte er seine rosaroten Sklavenideale von der Gleichheit aller Menschen bald preisgeben müssen, so muß er nun auch (3. Akt) Kallirhoe verlieren, die sich aus dem Fenster stürzt, um seine Ehe mit Komaetho zu ermöglichen, die die Staatsraison verlangt. Aber noch ist seine Lebensenergie ungebrochen, er fühlt sich stark genug, vergessen zu lernen. In genialen, staatsschöpferischen Plänen verkörpert sich von nun an der Wille zum Leben. Er widmet sich ganz dem Volke, „das ich erschaffen will aus Trümmern alter Zeit und Scherben neuer." Das Leben zeigt ihm immer mehr seine Nachtseiten. Er erkennt den Eigennutz seiner Anhänger, die Hundenatur der Menge, er muß erfahren, daß seine Gemahlin gegen ihn konspiriert und sich mit Demades einläßt. Da durchrüttelt ihn zum ersten Mal gewaltig der Zweifel am Wert des Lebens. Er fühlt sich,

wie ein Mensch, der überlebt
In pestverdorbner Stadt, da alles tot,
Und Fliegen sitzen auf den stillen Leichen.

Er fragt sich: Kann ich denn noch glauben? Seine Skepsis erstreckt sich auf die tote Geliebte, auf alles Lebendige. Er glaubt alles Selbstische in sich ertötet: „Was gelte ich mir noch! Mir gilt das Reich!" Aber in Wahrheit ist es doch nur die Proteusnatur des Willens zum Leben, der als staatsmännischer Altruismus im größten Stil wieder in Erscheinung tritt. Er faßt den großen Plan, aus den tüchtigsten Spartiaten und Heloten eine Auswahl zu treffen, die er als Herren über Land und Leute einsetzen will:

Die teilen sich das Land und nehmen Weiber
Zur Ehe sich, damit sie Kinder kriegen, (!)
Und dienen mir als Krieger und Spartiaten,
Die andern frohnen ihnen als Heloten.

Die rauhe Wirklichkeit zerstört die kaum geborenen Pläne. Während er sein Programm eben vor Kallikrates entwickelt, bricht die von Demades angezettelte Verschwörung gegen ihn aus. Der besonnene Kallikrates erwirkt von den Aufrührern einen Aufschub, bis Dyme über den Ursprung des Demetrios gesprochen habe.

Aber ehe die äußere Entscheidung fällt, geht in Demetrios eine entscheidende Wandlung vor sich. Er erfährt durch seine Mutter Tritäa, daß er nicht der echtbürtige König ist. Das vernichtet ihn im Innersten, denn es legt allen seinen Theorien von Königtum und Sklaventum die Axt an die Wurzel. Er beginnt, das Leben zu hassen. Sein Ursprung selbst ekelt ihn an:

Tierisch die Sklavin, tierisch selbst der König,
So ist des Lebens abgekehrte Seite,
Bis jetzt hab' ich die vord're nur gesehn.

Aber gerade, daß er die Welt noch des Hasses würdigt, zeigt, daß er die höchsten Weihen der Erkenntnis — die ruhige, würdige Verneinung nicht nur des Lebens, sondern auch des Willens zum Leben — durch alle Leiden noch nicht empfangen hat. Solange ihn noch Leidenschaft und Rachedurst beseelt, solange ist er ein irrendes Kind dieser schillernden Welt. Titanischer Trotz durchtobt ihn. Selbst „als Feind von allen" will er sich behaupten. Erst Komaethos widernatürliche Forderung, er solle, um seine echte Geburt zu erweisen, Tritäa töten, weckt ihn aus dem wirren Traum des Lebens auf. Obwohl ihn die Tötung Tritäas an sich innerlich nicht viel kosten würde — er hat sie einst skrupellos verbannt, er verachtet sie als „tierisch" — aber es fällt wie Schuppen von seinen Augen, die Welt wird ihm gleichgiltig. Der Lebensekel hat ihn an den Punkt gerissen, wo „die vollkommene Erkenntnis des Wesens der Welt, als Quietiv des Willens wirkend, die Resignation herbeiführt." Er ist zur Verneinung des Willens zum Leben herangereift:

Nein, Weib, ich tu es nicht; das ist's nicht wert,
Hört, ich bin Pytheas, der Sohn der Sklavin.

Und dann stirbt er mit den Worten:

Ich bin erlöst vom Leben, habe Dank! [135])

---

[135]) Dieser Demetrios gibt also wirklich mit dem Leben zugleich den Willen zum Leben auf, während Schopenhauer das vielen bekannten tragischen Charakteren sehr gewaltsam und falsch unterlegt. So verneint z. B. die Jungfrau von Orleans, die er anführt, das Leben durchaus nicht, sondern sie stimmt durch ihren sühnenden Tod gerade der göttlichen Ordnung ausdrücklich zu.

Die übrigen Figuren des Dramas — das Personalverzeichnis weist allerdings eine starke Verringerung gegenüber den uns bisher bekannten Dramen auf — sind nahezu jede als Verkörperung der Zentralidee in jeder möglichen Erscheinungsform anzusprechen; die Skala, welche die Energie der Lebensbejahung und Verneinung einmal in dem Hauptheldeu durchlief, wird aus ihnen noch einmal zusammengestellt. Es ist hier zweifellos ein Stück feindurchdachter Charakterisierungskunst des denkenden Künstlers geleistet, der nur leider die Gestaltungskraft des schaffenden nicht adaequat ist. Es ist vor allem die Hebbelsche Forderung, daß die Nebenpersonen zum Hauptheldeu als dem Träger der Idee im selben Verhältnis stehen müßten wie dieser zur Idee selbst, nahezu erfüllt.

Echt schopenhauerisch ist es vor allem, daß die minderwertige Form der Stellung zum Dasein, der Wille zum Leben in verschiedenen Spielarten, den weiblichen Charakteren — der Misogyn Schopenhauer würde seine Freude daran gehabt haben — zugewiesen ist. So verkörpert Kallirhoe, in deren Leben die Liebe zu Demetrios nur der eine und zweifellos schwächere Antrieb ist — diesen Willen in der Form des Dranges nach einer Unsterblichkeit im Gedächtnis der Nachwelt. Sie schwärmt, obwohl eben die Liebe in ihr Leben getreten ist:

> Wenn einst das Vaterland in Not kommt', möcht' ich
> Dann doch es retten können, mich ihm selber
> Zum Opfer bringend oder meine Kinder,
> Daß ew'ger Nachruhm meinem Namen bliebe.

Und als kurz darauf ihrem Geliebten die Krone gleichsam aus den Wolken in den Schoß fällt, jubelt sie:

> Nun ziehen wir in Streit und Kampf;
> Wie einst Spartanerjungfrau'n kann ich helfen;
> Und bin ich auch noch zart und jugendlich,
> So kann ich dennoch nützen, und in Liebe
> Zu dir, und in Begier nach Ruhm vielleicht
> Tun eine Tat, die mich unsterblich macht.

Diese Gelegenheit findet sich dann, als Demetrios zur Festigung seiner Stellung der Ehe mit Nabis' Tochter Komaetho zu bedürfen scheint. Sie opfert sich auf. Aber dieses Opfer ist keine Selbstlosigkeit, ist keine Aufopferung des selbstischen Triebes, ist kein Altruimus, sondern eogistisches Verlangen nach Unsterblichkeit; gerade ihr freiwilliger Tod ist Bejahung des Willens zum Leben in ausgeprägtester Form:

> Flieh, Leben, hin, gern bring ich es zum Opfer
> Für deine Größe und des Landes Ruhm.
> Lang wird und ruhmvoll sein mein
> Angedenken!

So scheidet sie im Irrtum dahin, eine freiwillig Sterbende, die sich selig in den bunten Schleier der Maja schmiegt.

In ihrer glücklichen Rivalin Komaetho lebt sich der Trieb zum Leben nur in anderer Richtung aus. Sie ist der Weibchentypus, der leben und lieben um jeden Preis will, die Inkarnation der unreflektierten sinnlichen Lebensfreude, die sich in naiver Rücksichtslosigkeit äußert. Zu dem sterbenden Vater sagt sie:

Er kommt Demetrios.
Ein Weib nur bin ich, Vater, und mein Wollen
Ist nur ein Weiberwollen. Den verhaßten
Betrüger sah ich eben, und vom klingenden
Bogen traf Gott Eros mich mit blankem Pfeil.

Das Schicksal stellt sie an die Seite des Geliebten, und als Demetrios, durch Nabis' letzte Worte, durch Kallirhoes Tod und die ersten Bitternisse seines Herrscherdaseins erschüttert, sich in bitterem Zweifel fragt: „Was errang ich?", erwidert sie, in ihrem Selbstgefühl gekränkt: „Nicht m i c h?" und sucht später an Demades, der sich dreist genug an die eben Verlobte mit dem Versprechen steter Hilfsbereitschaft heranmacht, skrupellos Rückendeckung. Ein kurzer Anfall von Reue, der sie wieder an Demetrios' Seite treibt, vergeht rasch, als ihr Gemahl dem Ansturm der Empörer zu erliegen droht. Nur auf ihr Leben bedacht, ruft sie dem Schwarm entgegen:

Volk, Söldner, haltet ein, ich bin Komaetho,
Des Nabis' Tochter, der des Volkes Freund!

Und wie sehr sie an der Welt der Erscheinungen haftet, zeigt, daß jedes Gefühl für Demetrios der nacktesten Herzlosigkeit weicht, als sie in ihm den Sohn der Sklavin erkennt:

Der Sohn kann nicht die eig'ne Mutter töten.
Bist du Demetrios, erstich Tritäa,
Dann glauben alle, und dann glaub' auch ich.

So ist sie in ihrer Unzulänglichkeit die rechte Repräsentantin des blinden, und nur auf sich bedachten Schwarms und wird nach Demetrios' Sturz von einem der Söldnerhaufen gebührend auf den Schild erhoben: „Komaetho Königin!"

Auch an der hoheitsvollsten Frauengestalt Paul Ernsts, an der Königswitwe Dyme haftet die Erdenschwere, obwohl sie als Priesterin und Seherin bisweilen die Schranken der Realität zu durchbrechen scheint. Ihre Lebensluft ist der Rachedurst:

Wir müssen's finden, wenn wir immer denken,
Wir müssen's finden, denn es ist unmöglich,
Daß wir's nicht finden, mögen Götter leben,
Mögen sie tot sein, finden müssen wir,
Wie wir von Nabis holen unsre Rache.

Darum kann selbst der Tempelsklave Xenias sie zurechtweisen:

Ein Weib nur bist du, Königin, du sagst es,
Und hast die Kunst der Männer nicht gelernt,
Zu sehen, was ist; du siehst nur, was du wünschest.

Sie kennt nichts als ihr kleines individuelles Rachebedürfnis. Als Alkamenes sie mahnt, ans Ganze, an den gefährdeten Staat zu denken, ruft sie: „Was geht mich Euer Staat an?" Den Tempelschatz plündert sie um ihrer Rache willen, der Betrüger ist ihr willkommen: „Der Tag der Rache naht, jetzt helft, Ihr Götter! Auf des Betrügers Haupt gießt Eure Macht!"

Als ihr Lebenszweck erfüllt und Nabis niedergeworfen ist, bricht sie zusammen. Die Gegenwart und ihre neuen Verhältnisse werden ihrem sich umnachtenden Geist zu einem erblindenden Spiegel des Vergangenen; aber die Dämmerung, die sich auf ihre Seele senkt, ist im Grunde auch nicht tiefer als die Blindheit, in der sie bisher unter dem Schleier ihrer Leidenschaften lebte. Es ist ein Schleier statt des anderen. Letzten Grundes ist dem Pessimismus die Welt der Erscheinungen ebenso unvernünftig wie die Welt des Wahnsinns, die ja dem Umnachteten auch als etwas Reales erscheint.

Tritäa endlich ist der Hundetypus der Sklavennatur, und die Affenliebe, die sie für ihr Kind erfüllt, ist nichts als die Liebe zu dem eig'nen Fleisch und Blut und darum eben trotz aller Opferfähigkeit, trotz aller Todesbereitschaft für ihr Kind, nur selbstische Regung des triebhaften Lebenswillens, der sich in Kind und Kindeskind durchsetzen will. Das Seelenleben ihres Kindes ist ihr eine terra incognita; nur leben soll er, leben um jeden Preis: man mag ihn blenden oder ins Bergwerk schicken, auspeitschen oder an den Hundetrog ketten, nur nicht töten, nur nicht austilgen. Als ihm der Tod durch die Empörer droht, fleht sie:

Du kennst das Leben nicht, entfliehe noch;
Ich weiß den Weg, wir retten deine Schätze,
— — — — — — — —
Im fremden Land kennt dich kein Mensch. Da lebst du
Als reicher Mann. Du kennst das Leben nicht,
Köstliche Speisen nicht und fremde Weine,
Den Neid der Armen, weiches Lager, Freunde,
Die schmeicheln müssen; du verachtest alle,
Quälst deine Sklaven, tust, wie es dir beliebt,
Und freust an ihrer Angst dich; noch nicht weißt du,
Was Wollust ist. Nichts Höh'res gibt's für Männer.
— — — — — — — —
Du weißt das alles nicht, du bist so jung noch.
Stets ist das Leben besser als der Tod.

Oder sie sucht ihn ins Leben zu locken:

Du denkst noch an Kallirhoe; ich weiß
Ein Mädchen, das ihr gleichsieht, eine Sklavin,

Wie Wassertropfen, keinen Unterschied;
Die kaufst du dir, du siehst das Geld nicht an,
Nur schnell und komm . . .

Im Sumpf, im Lasterpfuhl vermag sie den Sohn zu sehen, nur nicht seine Leiche. In Tritäa lebt der Wille zum Leben in seiner tierischsten Form, rührend und ekelerregend zugleich. In dieselbe Reihe mit ihr gehört das Gesindel der Edlen und der Heloten, das zugleich triumphiert. Macht, Geld, Weiber, Essen und Trinken sind die Magnetsteine am Ufer des Lebens, die sie gewaltsam anziehen.

Ihnen allen sind die männlichen Charaktere gegengelagert, in denen die Erkenntnis über den Schein triumphiert, die das Leben zur Negation erzogen hat. Vor allem Nabis und Xenias. In Nabis hat der Läuterungsprozeß doch noch Schlacken hinterlassen. Zwanzig Jahre Frohndienst als Herrscher, eingeengt durch die Verhältnisse, die stärker waren als er, zur Untätigkeit verdammt, wo er reformieren wollte, durch die unüberwindlichen Hindernisse, die der verfaulende Staat ihm entgegenstellt, zu blutigen Gewalttaten vorwärts getrieben durch die Forderungen der Stunde — dies sein Leben hat ihn gelehrt, in der Notwendigkeit den Gott des Menschenlebens zu erkennen, die Determiniertheit alles menschlichen Handelns zu durchschauen. Das Leben hat ihn desillusioniert und hat ihn dazu erzogen, sich von ihm ohne Schmerz zu emanzipieren. Er tritt unerschüttert und ohne Trotz mit einem befreienden Aufatmen vom Leben zurück: „Ich weiß zu sterben, und dem, der gehn will, braucht es kein Befehlen." Aber so bewundernswert es anmutet, wenn er sich im Tode noch so sehr über seine Staatsschöpfung vergißt, daß er zu seinem Feinde, zu Demetrios, der ihn gestürzt, „als Herrscher zum Erben" spricht und ihm die Richtlinien vorzeichnet, auf denen er gehen muß, wenn er sich und den Staat retten will, so ist doch dieses Interesse an menschlicher Ordnung, diese Fürsorge für den Staat, für seine eigenste Schöpfung, ein vom Lebensleid unverbrannter Rest der Lebensbejahung. Die Welt der Erscheinung ist ihm doch noch ein Ding, das Mannesarbeit wert ist, und so sagt er sich:

Will ich die Scherben meines Reiches retten,
Schach'r ich dem Knaben, der's zerschlug, mein Blut
(Komaetho).

So rät er Demetrios die Ehe mit seiner Tochter. Doch ist er wenigstens so weit in der Erkenntnis fortgeschritten, daß er über den persönlichen Verlust von Herrschaft und Leben eher Befriedigung als Schmerz empfindet, und selbst die Liebe seines Kindes reicht nicht mehr bis zu ihm hin. Er schiebt sterbend die weinende Komaetho von sich weg: „Gut. Nun laß mich. Ich bin frei." (stirbt)

Xenias dagegen, der seit zwanzig Jahren angeschmiedete Tempelsklave, ist der etwas modernisierte Typus des kynischen Philosophen, der außer der Erkenntnis keinen Wert des Lebens anerkennt, den der Zwang zur Bedürfnislosigkeit zur Bedürfnislosigkeit aus Überzeugung erzogen hat. Als er vor zwanzig Jahren, als „seine Locken noch schwarz waren,"

angekettet wurde, glaubte er noch, daß Götter wären. Jetzt grübelt er nur noch über die Sinnlosigkeit des Daseins nach.

Und weshalb kann ich selbst nicht sterben? Das
Kann ich mir nicht ausdenken, und ich denke s
Doch nichts als das.

Das Rachebedürfnis Dymes ist ihm unverständlich. Seine eisernen Fesseln sind ihm nur das greifbare Symbol der Lebensknechtschaft, mit der alle, Herren und Sklaven, belastet sind:

Durch diese kalte Kette bin ich nun
Seit zwanzig Jahren angeschmiedet hier
An dieser Säule des Apollotempels;
Du bist seit zwanzig Jahren hier geweiht
Als Priesterin, durch unsichtbare Ketten
Hier angeschmiedet am Apollotempel.
Ein Nichts bewachen wir; tot sind die Götter
Und wozu leben wir? Und alle andern,
Die mir vorbeigehn wie dem Kettenhund,
Tragen wie du die unsichtbaren Ketten;
Schon lange seh' ich solches Unsichtbare.

Er bleibt sich selbst treu auch dann, als Demetrios auftritt und ihn, den ehemaligen Feldherrn des Orest, befreien will. Demetrios sucht ihn aufzurütteln:

Xenias, du warst ein Krieger früher,
Und meines Vaters Feldherr. Deine Ketten
Sollen nun fallen, wieder sollst du nun
Auf stolzem Roß das Blut des Schlachtfelds riechen.

Aber Xenias hat die Welt hinter sich gelassen. Er entgegnet erschrocken:

Nicht, Herr, die Ketten geb' ich nicht, ich bin
Ein Freier in den Ketten, aber du
Bist unfrei ohne Ketten, ich will nicht
Nach zwanzigjähr'ger Freiheit unfrei werden.

Damit ist der Kreis der Anschauungen zum zweitenmal geschlossen, der in Demetrios selbst Anfang und Ende umschließt.

Eine Versöhnung kennt natürlich die Ernstsche Tragik nicht, weder im Schillerschen noch im Hebbelschen Sinne. Was ist die Gesellschaft, deren Harmonie durch den Hintritt des meuternden Individuums hergestellt werden sollte? Doch nur eine Summe von Individuen, eine Akkumulation der Lebensschuld. Eine Versöhnung im Interesse der Gesellschaft, wie sie Hebbel erstrebt, ist also für Ernst ein Unding, denn das hieße ja bejahen, wo man verneinen soll. Etwas anderes wäre es, wenn man von einer Versöhnung im Interesse des Individuum spräche; diese bestände eben in der zur sinnfälligen Anschauung gebrachten Kraft des Geistes, sich selbst zu verneinen und das Lebensleid mit dem Willen zum Leben von sich abzuwälzen. Aber bei dieser Version darf nicht übersehen werden, daß

eigentlich der tragische Held sich selbst versöhnt und daß die Welt unerlöst und unversöhnt hinter ihm zurückbleibt. Während die Versöhnung sonst durch die Harmonie des Ganzen für einen Mißton entschädigt, müßte bei Ernst der Weggang eines Hörers, des tragischen Helden, für die Disharmonie des Ganzen entschädigen. Jedenfalls aber erkennt man an dem weltmüden Pessimismus Paul Ernsts, welche gewaltigen Lebensenergien doch noch in dem Hebbelschen Pessimismus steckten.

Die Erkenntnis der tragischen Idee Paul Ernsts erklärt uns nun vielleicht auch zugleich die inneren Gründe für seine Verlegung des Stoffes in die entlegene Vergangenheit des rettungslos dahinsinkenden Sparta. Der Dichter brauchte, wollte er die Nichtigkeit der menschlichen Verhältnisse überzeugend darstellen, eine Periode trostlosen Verfalls, eine Nacht, in der kein Hoffnungsstrahl mehr leuchtet. Dazu war die Zeit der russischen Thronwirren vor den Romanows nicht zu brauchen. Denn man braucht nur den Namen dieser Dynastie — man erinnert sich an Schillers Einführung des Fedor Romanow und deren Gründe — zu nennen, um zu erkennen: die Verworrenheit der Zeit, in die wir schauen, ist nur der chaotische Zustand vor der Schöpfung des Staates. Aus dieser Erkenntnis konnte ein Optimismus erblühen, der den tragischen Pessimismus paralysierte. Darum verlegte der Dichter den Stoff in eine Epoche hoffnungsloser völkischer Degeneration. Was stürzte Nabis? Alkamenes gibt die trostlose Antwort:

Soll ich die Wahrheit sagen? Nur ein Schatten,
Des Pöbels ewig unbeständ'ger Sinn.

Was stürzt Demetrios: Dieselben vernunftlosen Mächte. Was erblüht aus seinem Tode? Das Volk schreit durcheinander: „Lykortas, dem Tyrannenmörder, Heil! Heil Demades, dem König Demades! Komaetho, Königin! König Kallikrates! Lykortas König!' Dieses tollhäuslerische Durcheinander schließt überaus bezeichnend Paul Ernsts Werk ab. Wir sollen eben aus dem Schauspielhause die „Einsicht in das Nichts und herzliche Verachtung alles dessen, was uns erhaben schien und wünschenswert" davontragen. Ob es freilich künstlerisch zu rechtfertigen ist, daß der Dichter, der uns das wahre Abbild des Lebens in der vollen Reinheit der Idee vorführen will, eine so völlig singuläre Verfallperiode auswählt, ist die Frage. Paul Ernst dürfte den Einwand vielleicht damit zu widerlegen suchen, daß die Möglichkeit einer solchen Verfallsperiode, der jedes Volk zueilt wie der Einzelne dem Tode, genügend für die Wahrheit seines tragischen Prinzips spräche. Aber gibt nicht, wie Mensch an Mensch sein Lebenswerk vererbt, so Volk an Volk seine Mission weiter? Und hat nicht gerade das griechische Volk, das uns hier in seiner Auflösung die Wertlosigkeit des Lebens demonstrieren soll, vielleicht die höchsten Lebenswerte von allen Völkern an uns weitervererbt? Aber dieser Schluß setzt allerdings völlig andere Prämissen als die Schopenhauer-Ernsts voraus.

Es kann nicht verhehlt werden, daß das Ernstsche Werk einen, zumal am Anfang recht unlebendigen Eindruck macht. Paul Ernst will zu sehr beweisen, und das organisch gewachsene Fleisch umkleidet nur recht mager das Skelett der Ideenkonstruktion. Hat man schon Hebbel den

Vorwurf gemacht, daß seine Geschöpfe allzu dialektisch über ihr eigenes Schicksal disputierten, so ist das bei Paul Ernst doppelt und dreifach der Fall. Man merkt bei jedem Wort der handelnden Personen allzusehr die Absicht und sieht hinter den Marionetten allzuoft das dozierende Gesicht des mit Reflexion überladenen Dichters auftauchen. Man fühlt sich an ein Schopenhauerwort erinnert: „Erkenntnis der Idee ist aber der Zweck aller Kunst," und dieses Wort ist falsch, denn nicht Erkenntnis, sondern Verkörperung der Idee ist der Zweck der Kunst.

Auf einzelne Entgleisungen einzugehen, ist hier nicht der Platz; besonders der erste Akt ist reich an Plattheiten, und das Gegenwartsempfinden schlägt dem Dichter allzuoft in den Nacken. Hinweisen möchte ich aber doch auf eine sehr starke bewußte oder unbewußte Anleihe bei Puschkin. Der überaus charakteristische Schluß des „Boris Godunof", das beredte Schweigen des Volkes bei der Proklamation des Demetrius, hat Ernst übernommen und verdankt dieser Anlehnung einen überaus starken und wirkungsvollen Abschluß des dritten Aktes, der mit der Aufforderung zum Heilruf an die Menge schließt, die in starrem Schweigen verharrt. Auch Hebbel-Reminiszenzen treten hie und da, besonders in der Gestalt der Tritäa-Barbara hervor. Aber das hindert nicht, daß wir es im ganzen mit einem durchaus selbständigen Werke zu tun haben, soweit man Paul Ernst bei seiner völlig im Banne Schopenhauers stehenden Weltanschauung, auf deren Beweis sein Drama gradezu hinauszulaufen scheint, einen Unabhängigen nennen kann. — —

Es ist ein sonderbares Gefühl, das einen überkommt, wenn man rückwärtsschauend den Weg überblickt, den die tragische Idee genommen hat. Wie unendlich weit hat sie sich doch von ihrem Ausgangspunkt entfernt! Aus dem Schillerschen optimistischen Glaubensbekenntnis „Das Leben ist der Güter höchstes nicht, der Übel größtes aber ist die Schuld" ist die pessimistische Resignation geworden: Das Leben ist das größte der Übel, denn es ist die Schuld selbst.

Ganz von selbst drängt sich die Frage auf: Was ist nun Wahrheit? Aber die Frage ist abzuweisen oder doch nur gefühlsmäßig zu lösen. Ein jeder Künstler hat s e i n Kunstgesetz, und diese Selbständigkeit ist nicht Anmaßung, sondern Pflicht. Auch heißt es nicht, Sophokles oder Schiller überwinden, wenn man andere Wege geht als sie. Der Künstler kann nur e i n e n Standpunkt zum Weltgeschehen haben, aber das Bild, das er von hier aus entwirft, ist nicht mehr und nicht weniger wahr als das, welches sein Antipode vom entgegengesetzten Standpunkt aus umreißt. Unter den Philosophen kann nur e i n e r Recht haben, mag man auch über seine Person streiten und mag er vielleicht niemals geboren werden. Die künstlerische Wahrheit ist ein Geschenk der Intuition, die wissenschaftliche das Ergebnis von Induktion und Deduktion. Wissenschaftliche Theorien schließen sich gegenseitig aus wie religiöse Dogmen, die Kunst allein ist ein Pantheon. Die Wissenschaft kann — theoretisch gesprochen — einmal ihren Schlußstein finden, die Kunst die unendliche Fülle der Möglichkeiten niemals erschöpfen. Der Grund liegt darin, daß die Wissenschast das

absolut Giltige sucht und darum aus dem Menschlich-Relativen herausstrebt, während die Kunst ohne das Letztere nicht denkbar ist. Gelangten wir einmal — das Unmögliche hypothetisch angesetzt — zu der Erkenntnis, daß unsre dreidimensionale Weltanschauung sich zum wahren Weltbild nur wie die Fläche zum Körper verhält, so würde das zu einer Revolution der Wissenschaft führen, an der Wahrheit griechischer Skulpturen würde es nichts ändern. Denn die Kunst stellt letzten Grundes das Wesen der Dinge dar, wie es sich in der Erscheinung verkörpert, die Wissenschaft erforscht das Wesen der Dinge, wie es sich hinter der Erscheinung verbirgt.

Lebenslauf.

Walter Flex ist am 6. Juli 1887 in Eisenach (Staatsangehörigkeit Sachsen-Weimar) als Sohn des Gymnasialprofessors Dr. Rudolf Flex und seiner Frau Margarete, geb. Pollack, geboren und ist lutherischer Konfession. Er besuchte die Eisenacher Vorschule und das Eisenacher Carl-Friedrichgymnasium. Im Jahre 1906 bezog er die Universität Erlangen, um dort vier Semester philologischen (Germanistik) und philosophischen Studien obzuliegen. Dieses Studium setzte er vier Semester in Straßburg fort und schloß es im neunten Semester in Erlangen ab. Von Oktober 1910 an ist er Hauslehrer im gräflich Bismarckschen Hause in Varzin.

Seit 1906 arbeitet er an der „Deutschen Romanzeitung" (Berlin, O. Janke) mit. In Buchform gab er heraus:

Demetrius, Ein Trauerspiel. Berlin, Büro Fischer, 1909.
Im Wechsel, Gedichte. Straßburg (Els.), J. Singer, 1910.
Der Schwarmgeist, Novelle. Berlin, O. Janke, 1910.